II Congreso Europeo de Joyería

Ministerio
de Educación, Cultura
y Deporte

Vestir las joyas. Modas y modelos



II Congreso Europeo de Joyería

Vestir las joyas. Modas y modelos
20-21 de noviembre de 2013
Museo del Traje. CIPE





Catálogo de publicaciones del Ministerio: www.mecd.gob.es
Catálogo general de publicaciones oficiales: publicacionesoficiales.boe.es

Edición 2015

II CONGRESO EUROPEO DE JOYERÍA

Organización
Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico

Dirección
M.ª Antonia Herradón Figueroa

Publicación coordinación
M.ª Antonia Herradón Figueroa



MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

Edita:
© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA
Subdirección General
de Documentación y Publicaciones

NIPO: 030-15-145-8

ÍNDICE

Presentación

"Las piezas no se han hecho para permanecer inertes en una caja fuerte. Sin una audiencia, sin la presencia de espectadores, estas joyas no alcanzarían la función para la cual fueron creadas. El espectador, por tanto, es el artista fundamental. Su vista, corazón y cerebro se funden, tratando de entender de una forma u otra qué ha pretendido el creador dándoles vida" (Salvador Dalí).

Como se recordará, el I Congreso Europeo de Joyería, titulado *Tradición: estilos y materiales,* tuvo lugar en el Museo de las Alhajas de la Vía de la Plata (La Bañeza, León) en 2012. Ante este encuentro historiadores, gemólogos, conservadores de museos, profesores universitarios, así como profesionales diversos vinculados de una u otra forma con las joyas mostraron un entusiasmo que sorprendió a los organizadores y que, por eso mismo, venía a corroborar lo que ya intuíamos: la necesidad de formalizar un foro de reunión dedicado específicamente a la joyería, un sector que, pese a su considerable peso específico en el conjunto de nuestro patrimonio cultural, se venía caracterizando por su dispersión y su escasa visibilidad. Tanto el elevado número de ponentes que compartieron sus conocimientos y reflexiones con el centenar largo de asistentes al congreso, como la calidad científica de sus intervenciones, dejaron constancia del interés de las investigaciones que se estaban realizando en España en torno a las joyas.

Por otro lado, el hecho de que sus actas estén ya publicadas da fe del elevado nivel de compromiso que sus editores, Olga Cavero Pérez y Julio Manuel Carvajal Cavero, tienen con la joyería y, por tanto, con el espíritu de esta iniciativa. A partir de ahí el camino a seguir parecía claro.

En este contexto y con tales antecedentes el Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico (Madrid) recogió el testigo organizando y acogiendo en su sede un nuevo encuentro dedicado a este segmento de las artes decorativas. En consonancia con la disciplina propia de la institución, el título propuesto para el II Congreso Europeo de Joyería, celebrado los días 20 y 21 de noviembre de 2013, fue *Vestir las joyas. Modas y modelos.* En primer lugar, el propósito del enunciado era enfatizar el hecho de que las joyas y trajes tienen en común que se llevan sobre el cuerpo. Y que por esa circunstancia, del mismo modo que la indumentaria, la joyería constituye en todas las sociedades y en todas las épocas un elemento fundamental del atuendo de hombres y mujeres. Asimismo, pretendía profundizar en la compleja relación,

estética, formal, funcional y simbólica, que ambas manifestaciones culturales establecen. Como muestran las conferencias dictadas y las ponencias presentadas, ambos objetivos se cumplieron con creces. Por las intensas jornadas de trabajo han desfilado colecciones de joyas públicas y privadas; piezas históricas y contemporáneas; ornamentos de hombre y de mujer; joyas pintadas y filmadas; joyas únicas y joyas de uso mayoritario y, por eso mismo, repetidas hasta el infinito; tipologías, funciones y estilos; joyas anónimas y otras firmadas por algunos de los más destacados artistas contemporáneos. Hemos visto joyas de oro, plata, diamantes, rubíes, esmeraldas o coral, pero también de pasta vítrea; joyas para burgueses, para nobles y para imágenes marianas; joyas para rezar, para lucir y para representar. En definitiva, en la sugestiva atmósfera del Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico las joyas cobraron vida, revelando algunos de los muchos secretos que esconden y mostrando su condición de lenguaje universal dotado de infinidad de matices.

El camino que las joyas tienen que recorrer en España todavía es largo. Hacemos votos para que, en el futuro, sigan protagonizando encuentros tan entusiastas como el celebrado en Madrid y ofreciendo frutos tan abundantes y extraordinarios como los que se presentan en las páginas siguientes

Dra. M.ª Antonia Herradón Figueroa
Conservadora de Joyería
Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico (Madrid)

Gala y devoción: el rosario en el ámbito hispánico

Letizia Arbeteta Mira
Investigadora. Miembro de CITAR, UCP, Oporto, Portugal

> "Es de ver el uso constante que se hace aquí del rosario. Todas las damas llevan uno sujeto a la cintura, tan largo que poco falta para que lo arrastren por el suelo. Rezan al ir por la calle, y cuando juegan al tresillo, cuando hablan y hasta cuando se enamoran, murmuran, o mienten, rezan y recorren con sus dedos las cuentas del rosario…"[1] (Madame d'Aulnoy).

Resumen: El presente trabajo, además de plantear algunas cuestiones metodológicas indispensables para acometer un estudio sistemático, ofrece un breve panorama sobre la riqueza y variedad de la que acaso sea una de las joyas más importantes en nuestra tradición, el rosario. Sin embargo, debido al exceso de ejemplares y las dificultades inherentes a su catalogación, no ha recibido la atención que merece. Indispensable para ejercitar la devoción que le da nombre, ha constituido un signo de ostentación y lujo a través de los siglos. Realizado en diferentes tamaños y materiales, algunos de gran valor o rareza, puede incorporar infinidad de elementos adicionales, principalmente cruces, medallas religiosas y medallones-relicarios, además de otros complementos que, en muchas ocasiones, son también estimables.

Por otra parte, determinados tipos de rosario corresponden a ciertos usos religiosos, empleados durante periodos temporales o en áreas geográficas concretas. Además de todo ello, los rosarios suelen ofrecer gran cantidad de datos, tales como marcas de platero, información sobre devociones del entorno inmediato o importadas a través de vías religiosas o comerciales, expansión de los modelos, peculiaridades y arcaísmos, cambios de usos y modas, etc., lo que puede contemplarse desde distintos puntos de vista, aportando nuevos conocimientos a la joyería, gemología, economía, iconografía, historia de las sociedades, religiosidad popular y otras disciplinas.

Abstract: This work, in addition to proposing some methodological issues essential to undertake a systematic study, offers a brief overview of the richness and variety of one of the most important treasures in Spanish tradition: the Rosary. However, due to excess of items and the inherent difficulties in its cataloging, it has not received the attention that it deserves. Rosaries are not only essentials to exercise the devotion that they give name to, but it has also been a sign of ostentation and luxury throughout the centuries. Made in different sizes and materials, some of great value or rarity, can add a lot of additional elements, mainly crosses, religious medals and medaillons-reliquaries, as well as other accessories which, in many cases, they are also valuable.

On the other hand, certain types of rosaries correspond to religious uses for temporary periods or to specific geographic areas. Regarding all this, rosaries can provide large amounts of data: silver and gold marks, devotions both local and imported brought by commercial or religious routes, spreading of the models, peculiarities and archaisms, changes of usages and fashions, etc., which can be seen from different points of view, bringing new knowledge to jewelry, gemology, economics, iconography, history of societies, popular religion and other disciplines.

---

1 Véase cita completa en: Aulnoy, Condesa de, *Un viaje por España en 1679*. Traducción y nota preliminar de Luis Ruiz Contreras. Madrid: Ediciones La Nave, S. A., p. 165.

Una práctica devocional, propia del ámbito católico, denominada rosario, consiste en la repetición de ciertas oraciones en tramos compuestos por un número concreto de veces y en un orden reglado. Para facilitarla, se han venido empleando determinados objetos que ayudan a llevar la cuenta del número de veces y tramos en que consiste la devoción completa. El presente artículo trata de estos objetos, denominados asimismo rosarios o camándulas, especialmente aquellos que, por su antigüedad y riqueza, pueden ser considerados como joyas al tiempo que testimonios materiales de la historia y las mentalidades sociales del pasado.

En España y sus territorios históricos, el uso de los rosarios ha sido generalizado y constante a lo largo del tiempo. La variante colectiva de la devoción, sea realizada en el grupo familiar o bien públicamente en diversas concentraciones sociales, hizo frecuentes las ocasiones en que se exhibía ante otros el rosario, lo que ha venido determinando su aspecto y sus diversos grados de riqueza, relacionados, no solo con los distintas variantes de la devoción sino también con el individuo que lo exhibía, su posición social, actitud, gustos artísticos, preferencias, etc.

Por tanto y, al igual que sucede con las joyas, vino a convertirse en un indicador social, de fácil lectura por los contemporáneos. Como tal, se han realizado cantidades ingentes de estos objetos y, pese a todos los avatares y cambios sociales, se conserva un importante número de ellos, por lo que resulta extraño que, con excepción de algunos apuntes[2], tesis de ámbito local[3], centradas en la religiosidad popular y otras referencias puntuales, especialmente en estudios de platería sobre determinados conjuntos, no se haya acometido hasta la fecha un estudio sistemático de los ejemplares suntuarios como tales y su importancia en el contexto de la joyería española. El objetivo de este trabajo, forzosamente breve, es plantear su importancia, mencionar algunos ejemplos y proponer, en su anexo, unas pautas para su estudio y catalogación sistemática.

Origen de la devoción del rosario

Para mejor comprender la extensión y frecuencia de la práctica del rosario, es preciso considerar algunos aspectos sobre su origen y antigüedad, ya que sus antecedentes pueden encontrarse en otras culturas, especialmente las generadas por religiones orientales, donde la idea de que, al repetirse una oración, ésta aumenta su eficacia está ligada a los llamados mantras. Así, el contario o collar (hilera de cuentas ensartadas y cerradas), o la sarta de cuentas abiertas, servirían para recordar el número de veces que se ha de recitar. En este caso, la práctica, adaptada al entorno de las comunidades monásticas orientales, especialmente las egipcias, habría llegado a Occidente con la expansión musulmana.

En la Europa medieval cristiana se documentan distintas formas de rezo repetitivo de una misma oración[4], si bien se acepta que el origen del rosario propiamente dicho se debe a santo

---

2 Una aproximación monográfica, aunque breve, en: Contreras y López de Ayala, J. de, marqués de Lozoya, *Trabajos y Materiales del Pueblo Español. Catálogo de la Colección de Collares del Museo del Pueblo Español*, Talleres tipográficos A. F., Madrid, S. A., c. 1952, passim.; un breve apartado, dentro del capítulo dedicado a la joyería en: Cavero, O., y Alonso, J., *Indumentaria y joyería tradicional en la Bañeza y su comarca (León),* León, Instituto Leonés de Cultura, 2003, pp. 243-246; también, ver: Herradón Figueroa, M. A., "Una revisión de las colecciones de joyería". *Anales del Museo Nacional de Antropología, 1996,* n.º 3, pp. 109-140; EDADEM, La Alberca, Joyas, Madrid, Ministerio de Cultura, 2005, pp. 178-183, etc.

3 Ver, por ej.: la tesis doctoral de Romero Mensaque, C. J., *El Rosario en Sevilla: devoción, rosarios públicos y hermandades (siglos* XV-XXI). Sevilla, Fiestas Mayores, 2004.

4 Se tiene constancia de historias que datan de los inicios del monacato como la del monje Paulo que rezaba trescientas oraciones diarias e iba recogiendo y arrojando piedrecitas para recordar la cuenta. En fechas posteriores, muchos otros ejemplos, como el del religioso Ayberto, que en el siglo XI se imponía la obligación de repetir el avemaría cien veces durante el día y cincuenta cada noche (Sagastizaual, J., *Exortacion a la santa deuocion del rosario de la Madre de Dios…,* Zaragoza, Lorenzo de Robles, 1597, p. 27), o el caso de los templarios que debían rezar el padrenuestro cincuenta y siete veces diarias. Ejemplos como éstos nos demuestran la importancia que el rosario desempeña en la vida del creyente.

Domingo de Guzmán, quien fundara en 1216 la orden de Predicadores, posteriormente llamados Dominicos.

Según Alano de la Rupe (1428-1475), creador del rosario de cinco misterios con tramos de diez avemarías, habría sido la propia Virgen quien, apareciéndose milagrosamente en 1208 a santo Domingo, le indicaría su deseo de que se le honrara de esta forma, para luchar contra la herejía albigense[5].

En todo caso, las órdenes mendicantes difundieron la devoción por toda Europa y, desde la segunda mitad del siglo XV, se conoce como corona de rosas o camándula, ofrecida a la Virgen María.

Puede considerarse que por entonces se habría generalizado el uso del rosario en toda la Europa cristiana. En España se documenta esta tradición al compás de los sucesos históricos, como la toma de Granada en 1492, o las sucesivas fundaciones de conventos dominicos[6].

Durante el pontificado de Pío V se unificaron las diversas variaciones, y se eligió la modalidad que hasta hoy se utiliza con mayor frecuencia: cinco tramos de diez repeticiones del avemaría, cerradas con un padrenuestro y la advocación *Gloria Patri*…. Cada tramo se inicia con la meditación de ciertos pasajes de la vida de María, clasificados en grupos de cinco, que según su naturaleza se denominan gozosos, dolorosos y gloriosos, a los que en 2002, el papa Juan Pablo II añadió los misterios luminosos. Los tres grupos tradicionales alcanzan un total de ciento cincuenta rosas o salutaciones del Ave María en su ciclo completo.

Sin embargo, el cenit de esta devoción se alcanzó a partir de 1571, cuando la flota organizada por la Santa Liga se enfrentó en el Mediterráneo a la del hasta entonces imparable Imperio Otomano, y se resolvió la batalla naval con un triunfo arrollador de la escuadra cristiana, bajo el mando de don Juan de Austria, hermano bastardo de Felipe II de España. El triunfo coincidió con el día en que la orden dominica celebraba la fiesta de Nuestra Señora del Rosario, por lo que se consideró que esto no era una mera casualidad, sino resultado de la intervención divina. Por ello, el papa Pío V decretó la dedicación de esta fecha a la Virgen, bajo la advocación de Nuestra Señora de la Victoria de Lepanto. Así, Gregorio XIII instituyó la fiesta del rosario el primer domingo de octubre, y, más tarde, León XIII extendió el rezo del rosario a todo octubre en las iglesias con advocaciones marianas. Finalmente, ya en 1913, Pío X unificó la fecha, y reservó para ello el día 7 del mes[7].

---

5 Datos tomados de: Rodríguez, I. A., Devociones populares (celebradas por los hispanos) (breve diccionario), Editado por El Rvdo. Canónigo Daniel Caballero. Publicado por la Oficina del Ministerio Hispano. Iglesia Episcopal, 815, Second Avenue New York, NY 10017. Desarrollo Congregacional Étnico, 2004, pp. 88-89.

6 En el Convento de Santo Domingo se fundó una cofradía del Rosario, en la que, según la tradición, fueron hermanos los Reyes Católicos y Fray Hernando de Talavera. En Almería se funda un convento de santo Domingo el mismo año, y en Málaga en 1495. Datos tomados de Romero Mensaque, C. J. *El rosario… op. cit.,* p. 438.

7 La estampa contribuyó grandemente a la expansión de esta devoción. Un ejemplo notable son las series grabadas por el artista flamenco Hieronymus Wierix, sobre los misterios del rosario, o la salve, en las que se representa su iconografía básica (rosario de 5 misterios y tramos de diez), además de algunas escenas simbólicas. Ejemplares en la Biblioteca Nacional de España, el British Museum, colecciones particulares, etc. Abundan algunos ejemplos de grabados con la representación de los misterios, como el de la Virgen del Rosario: *Rosal florido, cuyas celestes fragancias/deven respirar los hijos de Maria Ssª*… Pablo Minguet (1727-1778), Madrid, una talla dulce que representa a la Virgen y Jesús, en pie, ofreciendo el rosario, rodeados de la corona de los quince misterios. Ver: Beriain, M.ª I., y Fernández, R., *Arte y devoción: La estampa religiosa,* Ayuntamiento de Pamplona, Pamplona, 1995, p. 28; y más tardío, prueba de la permanencia de esta iconografía, mencionaremos una estampa devocional, del tipo llamado canivet, de papel calado y grabado, con Nuestra Señora del Rosario entre santo Domingo y santa Rosa, rodeados de medallones con los quince misterios, impresa en París (Turgis e hijos, editor, calle des Écoles, modelo n.º 1023), obra para la exportación, que sigue modelos flamencos del siglo XVII, de la Dolorosa centrada entre los círculos con los misterios. Al dorso, oración y enumeración de los misterios.



Figura 1. *Estampa de Hieronymus Wierix, que representa el rosario asociado al triunfo sobre las herejías reformistas.* Serie de “La Salve”. Madrid, colección particular.

En España, donde el rezo del rosario gozaba de gran arraigo, debido entre otros factores a la fuerte implantación de la orden dominica (y el temido Santo Oficio), la victoria de Lepanto, lograda con el apoyo prioritario de su Corona, y su identificación con el programa contrarreformista (figura 1), convirtió esta práctica en una devoción institucionalizada, casi nacional, lo que llevó a su expresión pública de muy diversas maneras[8].

Además, a lo largo de los siglos se ofrecieron al culto numerosas imágenes marianas con la advocación del rosario, casi siempre promovidas por los dominicos. Muchos de estos piadosos simulacros han sido objeto de veneración continuada, y la piedad popular ha creado ricos tesoros, formados por exvotos y alhajas donadas, entre las que no pueden faltar ricos rosarios.

Tal sucede con las numerosas figuras de Nuestra Señora del Rosario, principal advocación de la poderosa orden dominica, populares imágenes en cuyos joyeros abundan especialmente los rosarios que ofrecen sus devotos, algunos de gran importancia para su estudio, como es el caso de Nuestra Señora del Rosario en Antequera[9]. Numerosas pinturas que representan a la Virgen del Rosario entregando el rosario a santo Domingo y santa Rosa –tema muy repetido en las escuelas virreinales– muestran distintos modelos de estos collares, por lo común enriquecidos con medallas o algún tipo de ornato.

Varias imágenes marianas españolas conservan la advocación original de Nuestra Señora de la Victoria de Lepanto, entre ellas la que recientemente ha sido restaurada por la Junta de An-

---

8 Cf. algunos aspectos de la génesis, historia y evolución del rosario en textos antiguo españoles, como: Sagastizaval, J., *Exortación... op. cit.,* passim.; Roca, Fr. B. J., *Libro de la devoción del Santo Rosario de la Madre de Dios,* Pedro Patricio Mey, Valencia, 1621, passim.

9 Algunos ejemplos del tipo de rosarios-joya, todos de oro, existentes en el joyero de Ntra. Sra. del Rosario de Antequera: el primero, de perlas falsas, aunque antiguas, con cruz de filigrana de pie acorazonado, posiblemente oriental o indiano; otro de cuentas verdes facetadas y paternóster con casquillas. La “maría” es calada, de tipo neoclásico, con anagrama mariano inserto en círculo, sobre palmas. La cruz latina, plana, está decorada con roleos, lleva cantoneras y rayos en el cuadrón. Se ha engastado una esmeralda en su centro y tres en los extremos (falta parte de un brazo). El segundo rosario está esmaltado en la “maría” y cruz, predominando el blanco y el verde. Las cuentas son de madera con casquillas, con separadores calados y bolas de filigrana como paternóster (consúltese el estudio de ambas piezas: Arbeteta Mira, L., en: Sánchez Lafuente-Gémar, R. (coord.), *El fulgor de la plata*, Sevilla, Junta de Andalucía 2007, pp. 496-497, 529-530). Ejemplares parecidos se encuentran en La Laguna, en el joyero de Nuestra Señora de los Remedios (ver: Pérez Morera, J., "Piedad suntuaria: el vestido y el joyero del simulacro mariano". En: VV. AA., *Patrimonio e historia de la antigua catedral de la Laguna,* San Cristóbal de la Laguna, 2013, p. 62, con cruz de filigrana con diseños prehispánicos), el joyero de la Virgen de la Soledad en Cifuentes (Guadalajara), colección particular de Madrid (estos dos inéditos), en la Catedral de Santo Domingo (Cruz Valdovinos, J. M., y Escalera Ureña, A., *La platería en la catedral de Santo Domingo,* p. 261) y una cruz en el Museo de la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid (Arbeteta Mira, L., *El arte de la joyería en la Colección Lázaro Galdiano,* Segovia, Caja Segovia, 2003, pp. 160-161, n.º cat. 131), rosarios todos ellos de posible origen mexicano.

dalucía, proveniente de Granada, singular por hallarse revestida de ricas vestimentas de plata, ornadas de sobrepuestos en forma de joyeles, cuya hechura es similar a la de los trajes de corte de la segunda mitad del siglo XVI, aunque se realizaron ya en el siglo XVII. Esta singular imagen fue entregada en 1552 por los duques de Gor, y en 1751 don Álvaro de Bazán, natural de Granada, la llevó en su galera durante la célebre batalla naval. Poseía riquísimas vestimentas, joyas y numerosos rosarios[10].



Figura 2. *Nuestra Señora del Rosario*. Santo Domingo, Sanlúcar de Barrameda, Cádiz.

Con el tiempo, la devoción a las imágenes de Nuestra Señora del Rosario acabaría especializándose, al considerarlas idóneas para ser invocadas en determinadas circunstancias, sobre todo la salvaguarda de los fieles en sus viajes marítimos. Así, se convirtieron en especiales auxiliadoras de las gentes del mar, pasajeros y navíos como protectoras de los largos viajes, en particular los de la Flota de Indias, que en ocasiones era recibida y despedida por las llamadas Vírgenes Galeonas, que también podían llevarse como especial protección, de las que son bien conocidas La Naval de Manila, Nuestra Señora del Rosario la Galeona de Cádiz[11], cuyo simulacro original fue destruido en 1931, o su homónima de Sanlúcar de Barrameda (figura 2). Además de éstas, en México cobra especial relevancia Nuestra Señora del Rosario de Puebla de los Ángeles, cuya suntuosa capilla es una joya del arte barroco virreinal. Nuestra Señora del Rosario, patrona de Cádiz, dispone de una vestimenta, conocida como el terno de los rosarios, literalmente cubierta de estos objetos, artísticamente dispuestos, al igual que en otros casos, como el de la Virgen de las Nieves, patrona de la isla de La Palma.

Dejando aparte de las advocaciones marianas del rosario, otros muchos joyeros marianos suelen incorporar numerosos ejemplares de rosarios, algunos en gran número y riqueza, entre los que destacan, además de los andaluces, varios, que ya hemos mencionado en anteriores trabajos, de las islas Baleares y Canarias[12]; éstos últimos estudiados sistemáticamente por Jesús

---

10 La denominación actual de Nuestra Señora del Rosario de Lepanto es Nuestra Señora del Rosario Coronada. Ha sido coronada canónicamente y declarada Capitán General de la Armada Española. La Real Archicofradía del mismo nombre, creada en 1492, establece entre sus objetivos la expansión del rezo del rosario. Hasta hace poco, la hermosa imagen era sacada en procesión con ropas superpuestas a las originales de plata, con el Niño en los brazos y ambas imágenes portando rosarios. Consultar: <http://archicofradiarosariocoronada.blogspot.com.es/p/la-archicofradia.html>.

11 Ver, sobre su historia: Mozo Polo, A., "La Galeona". En *Cincuentenario,* Cádiz, Asociación de Cargadores "La Galeona", 1997, pp. 200-206.

12 De muchos de estos rosarios consta su procedencia americana, entregados por los naturales como exvotos o dones al volver a su tierra, o bien como señal de agradecimiento por su prosperidad.

Pérez Morera[13], mientras que los primeros corren a cargo de Elvira González, en lo que respecta a la época moderna[14].

Aunque resulta muy difícil de calcular *grosso modo*, podría estimarse la cantidad existente de rosarios históricos, anteriores al siglo XIX en un crecido número de millares. Como es obvio, tal cantidad de ejemplares presenta toda una gama de variaciones, tanto estructurales como técnicas, estéticas y decorativas, lo que, unido a las circunstancias de su procedencia, poseedores y demás, hace de su estudio una cuestión extremadamente compleja, que precisa ser abordada con una metodología clara.

Tipos de rosarios más frecuentes

Cabe clasificar el rosario-objeto según el tipo de devoción a la que va asociada, incluida en la denominación genérica rosario, entendido este como práctica piadosa basada en un esquema de repetición de determinadas oraciones, que la Iglesia católica considera devoción popular[15].

Además de la devoción general de los cinco dieces, el rezo de oraciones repetidas puede variar en su estructura según sea producto de ciertas devociones específicas, lo que conlleva que la forma de los collares sea diferente.

Entre estas, una de las devociones más populares es la denominada "Coronilla de los siete gozos de la Virgen", cuyo origen se sitúa tradicionalmente en el siglo XV, en el entorno de la orden franciscana, como corona de siete misterios, cuyo collar se aprecia en las representaciones de miembros de la familia franciscana, que lo muestran, por lo común, colgado de la cintura, con un ramal de cuatro cuentas adicionales rematado por cruz, que puede incorporar medalla de san Francisco (figura 3). Consta de setenta y dos avemarías, en tramos de diez, una por cada uno de los siete misterios que proporcionaron gozos a la Virgen a lo largo de su vida que, según la tradición, habría tenido una duración de setenta y dos años. Cuatro paternóster separan los tramos alejados de la "maría" o elemento de unión del collar y el ramal[16].

Por el contrario, la "Corona de los siete dolores" tiene carácter penitencial. Es devoción específica de la Orden de los Siervos de María, fundada en 1233 en Florencia, creada para fomentar la meditación sobre la Pasión y los dolores de María, que popularizaría san Felipe Benicio. En este caso, se reza en conmemoración de los siete dolores de la Virgen, comenzando

---

13 De ambos autores, ver, por ejemplo: Riera Frau, M. M., y González Gozalo, E., *La joieria a les Illes Balears*. *Proleg de Letizia Arbeteta,* Palma de Mallorca, Institut d'Innovació Empresarial de les Illes Balears, 2000; Pérez Morera, J., Il. Imperial Señora nuestra: el vestido y el joyero de la Virgen de las Nieves. En: VV. AA., *María, y es la nieve de su nieve favor, esmalte y matiz,* 2010, Santa Cruz de la Palma, pp. 38-87; EADEM, Arte, devoción y fortuna. Platería americana en las Canarias occidentales. E*n Exconvento de Santo Domingo (San Cristóbal de La Laguna),* La Laguna, Gobierno de Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, 2010.

14 Ver la obra mencionada en la nota anterior y, de la misma autora, entre otras obras Joies per al Betlem, *Les joies del Betlem. Monestir de la Purissima Concepció,* Palma de Mallorca, 1997; EADEM, La creu de Malta en el joier de Mallorca, *L'Ordre de Malta, Mallorca i la Mediterrània,* Palma de Mallorca, Consell Insular/Soberana Orden de Malta, 2000.

15 El *Catecismo de la Iglesia Católica,* en el número 1674, dice: *"Además de la liturgia sacramental y de los sacramentales, la catequesis también tiene que tener en cuenta las formas de piedad y de devociones populares entre los fieles. El sentido religioso de la gente cristiana siempre ha encontrado expresión en varias formas de piedad rodeando la vida sacramental de la Iglesia, tales como la veneración de reliquias, visitas a los santuarios, peregrinaciones, procesiones, las estaciones de la cruz, danzas religiosas, el rosario, medallas, etc."*. Consultar "La religiosidad popular", en: <www.vatican.va/archive/catechism_sp/index_sp.html>.

16 Un folleto, entre muchos, que explica el contenido de la Corona: *Preciosa corona de Maria Santisima, su origen, propagacion y metodo de rezarla, como se practica todos los Domingos del año en la Iglesia del Real Convento de N. S. P. S. Francisco de Asis... baxo el titulo de la corona de las siete principales alegrias, que tuvo la Divina Reyna... La sacan à luz los Individuos de la misma Congregacion. Coordenada Por el M. R. Padre Protector. Barc. Por Pedro Gomita Impr.*, s. a, pero hacia 1779.



Figura 3. *Coronilla franciscana con medallas romanas*. Plata y madera, siglo XVIII. Jerez de la Frontera, colección particular.



Figura 4. *Coronilla servita con medallas romanas*. Plata, bronce y madera, siglos XVII-XVIII. Madrid, colección particular.

con un padrenuestro y siete avemarías en vez de diez. Se reza con un tipo de collar específico al que se ha venido denominando "coronilla servita", que suele incorporar medallas romanas con escenas representativas de los siete dolores en el anverso[17], mientras que, por el reverso, figura una misma imagen, la de María, como *Mater* dolorosa, con la iconografía tradicional del corazón traspasado por los siete puñales. Acompañada de oraciones como el stábat máter, o la letanía lauretana, se solía rezar después del vía crucis, y los sábados, en recuerdo del Sábado Santo, siendo devoción propia de la Cuaresma y la Semana Santa. Por su propio carácter, los ejemplares físicos de estas coronillas suelen ser ascéticos, de tipo monacal, con cuentas de madera o vidrio, si bien existen ejemplares que ostentan el juego de medallas realizado en plata, tal como puede verse en algunas colecciones particulares, ya que, al no tratarse de rosarios-joya de alto valor, sino de objetos meramente utilitarios de uso personal, no solían entregarse como ofrendas o exvotos (figura 4).

Otra devoción específica, que gozó de gran popularidad, es la "corona de los cien réquiems" o rosario de los cien réquiems, de origen carmelita, dedicado principalmente a las almas del Purgatorio. Su collar, de longitud considerable, consta de diez tramos de diez, separados por los paternóster, si bien era factible utilizar el rosario normal de cinco dieces, pasándolo dos veces. Se comienza con una oración específica encomendándose a las ánimas del Purgatorio: "Ánimas santas, ánimas que estáis purgando, rogad a Dios por mí; que yo rogaré por vosotras, a fin de que cuanto antes se os conceda la gloria del Paraíso Celestial". Cada paternóster o cuenta de separación señala que debe recitarse un padrenuestro, un avemaría y un gloria. Por cada tramo de diez cuentas se reza el réquiem diez veces, hasta completar diez decenas con los cien réquiem. Se finaliza con el *De profundis* y el gloria[18]. Como complemento, el Papa Clemente XII, el 14 de

---

17 Los siete Dolores tradicionales son: La profecía de Simeón en la presentación del Templo; la huida a Egipto; el Niño Jesús perdido y hallado en el templo, los tres pasajes del ciclo de la infancia de Jesús. A éstos siguen episodios pasionales, que son: el encuentro de María y Jesús camino del Calvario; Crucifixión y muerte; descendimiento y Jesús depositado en el sepulcro, con la Soledad. Ver interpretación actual en: <http://www.devocionario.com/maria/dolores_1.html>.

18 Ver: Bustamante Avendaño, P. (ed.), <http://es.scribd.com/doc/164014007/100027575-Libro-de-Oraciones-Por-Las-Almas-Del-Purgatorio-pdf>.



Figura 5. *Rosario trisagio, en honor a la Sma. Trinidad, con medallas romanas*. Bronce y madera, siglos XVII-XVIII. Madrid, colección particular.

agosto de 1736, concedió cien días de indulgencia a quienes rezaren a la caída de la tarde, de rodillas y con toda devoción el *De profundis* seguido del réquiem, siempre que se hubiera confesado y comulgado. Se obtendría indulgencia plenaria si se repitiera durante un año.

Menos conocido es, por ejemplo, el Trisagio o tres veces santo, referido a las tres personas de la Santísima Trinidad, que son saludadas por tres veces (*Sanctus, sanctus, sanctus…*). El rosario con el que se practica consiste en un collar con tres tramos de tres cuentas, que representan el padrenuestro, tres avemarías y el gloria. Sus separadores, indicativos de las oraciones de inicio y finales de cada tramo, suelen consistir en medallas, por lo común troqueladas en Roma, con imágenes de la Trinidad, y se remata con otra que incluye la oración final, sea en latín o en castellano.

Otra variante presenta los tramos de nueve cuentas, tal como se aprecia en un ejemplar de tipo monacal, difícil de datar, aunque sí entre los siglos XVII y XVIII, con cuentas de madera y medallas de bronce con la Trinidad en el anverso y el *Gloria patri* por el reverso; cruz griega de cuentas y otra medalla de remate, mayor, que representa la Trinidad flanqueando el mundo, con la indicación *Roma* y la oración *Sancto Dios, Sancto fuerte…* al reverso (figura 5).

La lista de devociones específicas, imposible de especificar aquí con detalle, se dedica a diversas advocaciones marianas, a las personas de la Trinidad, a los santos, e incluso a los ángeles[19] (caso de la Coronilla Angélica o la Corona de San Miguel). Se ha multiplicado en tiempos recientes, y se han creado tipos específicos de collares que, en muchas ocasiones, incorporan iconografía propia.

Los rosarios como objetos: rosarios monacales y rosarios-joya. Su importancia en el contexto de la joyería española

De tal abundancia de posibilidades se deduce la universalidad de esta devoción en la sociedad española, pues, desde el siglo XVI hasta comienzos del XX, tanto mujeres como hombres han ostentado públicamente su adhesión a esta práctica piadosa, y han exhibido los rosarios en todo lugar y momento.

Como sucede con las joyas, la forma, los materiales y los elementos de cada rosario habrían de ofrecer datos sobre la personalidad e intereses de su dueño, su calidad y sus gustos, al

---

19 Algunos ejemplos son: el rosario devocional de María Inmaculada (cuatro tramos, 18 cuentas en total); el del Espíritu Santo (7 tramos de 7 cuentas), cuyo collar lleva un remate de medalla alegórica; el rosario de Santa Rita (7 tramos de 3 cuentas); la corona de San Romualdo, la novena de las 24 glorias (Santa Teresita del Niño Jesús); la coronilla de los 7 padrenuestros, avemarías y glorias (Rosario por la Paz), id. Guadalupana; id. de las Siete Últimas Palabras de Cristo en la Cruz, de san Luis Gonzaga, san Antonio de Padua, Decenario de la Pasión en sufragio de las almas del Purgatorio, etc. Ver más tipos, antiguos y modernos en: <http://forosdelavirgen.org/12342/diferentes-rosarios-para-rezar-2/> o <http://hispanismo.org/religion/11316-distintas-coronas.html>.

tiempo que formaría parte de su indumentaria, algo bien documentado a lo largo del tiempo, gracias a numerosos testimonios plásticos y literarios.

Básicamente, los rosarios podrían dividirse en dos grupos según su propósito fuera la mera práctica de la devoción, sin más, o que incorporaran una función añadida de ostentación y belleza.

Los primeros, realizados en materiales pobres, voluntariamente alejados de toda idea de presunción y riqueza, consistirían en collares de cuentas de bajo coste, tales como vidrios comunes, cerámica, maderas, huesos de aceituna o simientes, alambre, textiles, pétalos de rosas, etc., ensartados en cordones o hilos de metal no precioso, con ejemplos en el ámbito monástico, la evocación de los Santos Lugares y la práctica austera de la religión. Pueden incorporar medallas, pequeñas imágenes y, a veces, recordatorios del *memento mori* o recordatorio de la muerte que, para el cristiano, debe estar presente en todo momento.

Sirva de ejemplo el retrato de Beatriz de Dietrichstein, fallecida en 1632, marquesa de Mondéjar, patrona del convento de Corpus Christi de Alcalá de Henares[20]. Con su hábito de religiosa, lleva un rosario con "muerte", que parece de cristal, obra quizás alemana, ya que las hay parecidas, denominadas como *Totenkopf* y una cruz-relicario de ovalillos, joya fechable según los exámenes de platería de Barcelona hacia 1613, fecha que podría hacerse extensiva al rosario, que como mucho sería de una década posterior[21].

En el Museo de la Fundación Lázaro Galdiano existe otro *memento mori*, que parece haberse empleado como "sotorosario" o bajo de rosario, por cuanto se conserva unido a una cruz de balaustres tipo mallorquín, si bien en este caso pudiera tratarse de un elemento prehispánico mexicano, una "muerte" o "zompatli"[22].

A medio camino entre la severidad del mundo monacal y los rosarios artísticos se encuentra un tipo de rosario elaborado en Tierra Santa, normalmente bajo las directrices franciscanas, los llamados comúnmente "rosarios de Jerusalén", que presentan labores de distinto tipo en madera, normalmente boj. Pueden llevar incorporados elementos de nácar, incrustados como taraceas y a veces con escenas incisas, especialmente en las cruces, que pueden llegar a ser de buen tamaño y complejas. Estos rosarios, por su procedencia, se tenían como rosarios reliquia y algunos de ellos han sido objeto de engarzados en metales ricos (plata y oro), que protegen sus cuentas con casquillas y las cruces se forran parcial o totalmente. Existen numerosos ejemplos de estas modalidades, tanto en España como en América, ya que se exportaron en grandes cantidades a las Indias. También en algunas pinturas se documenta este tipo de rosarios franciscanos. Así, en el retrato de sor Catalina de la Esperanza, profesa en las clarisas de La Laguna (figura

---

20 Castillo Oreja, M. A., y Cámara Muñoz, A., *Clausuras de Alcalá,* Madrid, Fundación Colegio del Rey/Caja de Madrid, 1986. Ver portada y n.º cat. 25.

21 Ver, sobre estas cruces de óvalos y su datación: Arbeteta, L., *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII en los museos estatales,* Madrid, Nerea/ Ministerio de Educación y Cultura, 1998, n.º cat. 79 (ejemplar del Museo Cerralbo); EADEM, *El arte…, op. cit.,* n.º cat. 127, pp. 156-157 (ejemplares de la Fundación Lázaro Galdiano), y un resumen en: EADEM, Notas sobre la joyería esmaltada en la España del siglo XVII: el blanco y el negro en la joyería tardomanierista española. Las placas de esmalte pintado a la porcelana. En Rivas Carmona, J. (coord.), *Estudios de platería San Eloy 2006*, Murcia, Universidad de Murcia, 2006, p. 52, notas 15, 16 y 17.

22 Hemos comentado esta curiosa pieza en varias ocasiones: Arbeteta, L., "La joyería, manifestación suntuaria de los dos mundos". En *El oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias,* Madrid, Fundación ICO, 1999, p. 439, n.º cat. 263, p. 705; *El arte… op. cit.,* pp. 48-49, n.º cat. 15. En el mismo catálogo se publican algún rosario (su estudio se habría de publicar en una segunda parte) y diversos elementos, como colgantes devocionales, con Jesús Niño (n.º cat. 2) o San Antonio de Padua (n.º cat. 3); medallones (unido a un rosario el n.º cat. 74), cruces, como la n.º cat. 131, esmaltada, con Crucificado en el anverso y 'Virgen con el Niño al dorso. Lleva una perla pinjante. Proviene de un rosario parecido a otro, de oro, existente en el joyero de la Virgen del Rosario de Antequera.



Figura 6. *Retrato de sor Catalina de la Esperanza (detalle).* Anónimo, siglo XVIII. Clarisas de La Laguna (Tenerife).

6), obra realizada tras su muerte en 1748, aparece la religiosa sujetando un rosario de cuentas de madera ensartadas en cordón textil, del que pende una cruz latina, con hueco cruciforme e incrustaciones de nácar, similar al que se aprecia en algunos rosarios, como uno de oro, mexicano, con medallones de doble viril que contienen fragmentos de *Agnus Dei* (figura 7), en colección particular madrileña, parcialmente forrado con ese metal, lo mismo que otro del Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec, en México D. F. (figura 8)[23], y otros en plata, con cruces similares dentro de tecas a modo de estuche (figura 9). La misma idea, aunque con diferente solución estética, aparece en los rosarios del sur de Alemania, especialmente Baviera, que a menudo incorporan este tipo de cruces engastadas en marcos dentados, con roleos de filigrana (figura 10).

23 Ver: Arbeteta, L., Una mirada sobre la joyería en México, siglos XVI al XIX: La colección del Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec. En Paniagua, J.; Salazar, N., y Gámez, M. (coords.), *El sueño de El Dorado. Estudios sobre la plata iberoamericana (siglos XVI-XIX)*, León (España /México D. F., Universidad de León / INAH, 2012, pp. 420-421, fig. 13.



Figura 7. *Rosario con cruz de Jerusalén y dos Agnus Dei*. Oro, madera, nácar y fragmentos de cera del *Agnus Dei*, mediados siglo XVIII. México, colección particular.



Figura 8. *Rosario*. Oro, madera y nácar. México, mediados siglo XVIII. Museo Nacional de Historia del castillo de Chapultepec, México D. F.



Figura 9. *Rosario (detalle).* Madera y plata. Navarra, siglo XVIII, colección particular.



Figura 10. *Rosario (detalle).* Granates, plata, madera y nácar. Baviera, siglos XVIII-XIX, colección particular.

También serían tipos intermedios de rosarios algunos de los que poseyeron ciertas religiosas, posiblemente como parte de su dote, y los que aparecen en algunos retratos de personajes eclesiásticos, sobre todo en las Indias, ámbito que, por lo general, era menos severo que el español. Por ejemplo, en una obra de Gaspar Figueroa, fechada en 1643, el retrato de Cristóbal Torres del Rosario[24], lleva este personaje un rosario de dieces, con cuentas entre casquillas, paternóster más gruesos, lazo de oro y cruz latina con siete esmeraldas en el cuerpo y cantoneras con las piedras engastadas en lisonja, lo que recuerda algunas cruces dibujadas en el códice del joyel de Nuestra Señora de Guadalupe, y un ejemplar con esmeraldas de la Fundación Lázaro Galdiano, entre otros[25].

El mundo conventual femenino ilustra también el uso de rosarios en la América virreinal, como atestiguan los numerosos retratos de monjas profesas, género que se ha denominado “monjas coronadas”.

A modo de ejemplo, cabe citar el conjunto conservado en el Museo Nacional del Virreinato en Tepozotlán, estudiado, entre otros, por Alma Montero Alarcón, del que se expuso una selección en Madrid[26]. Así, el retrato de sor María Manuela de Zamaciona y Pedraza lleva largo rosario con cruz griega hecha de cuentas, medallas en brazos y pie y una “maría” que parece hecha de alambre o quizás trenzada con cabello humano. Parecido es el rosario de sor Ana Teresa de la Asunción. Una variante con cruz entre dos medallas lleva sor María Gertrudis del Corazón de Jesús, y, según la orden en la que se profesa, los rosarios son de una forma u otra, como puede comprobarse en las diferentes representaciones de concepcionistas, clarisas, jerónimas, carmelitas, etc. En ocasiones, aparecen dos rosarios, bien al cuello, uno más corto y otro largo, bien a la cintura y cuello, o en la mano como es el caso de la carmelita sor María Gertrudis del Niño Jesús o la venerable María de Jesús Tomelín, del convento poblano de la Concepción. En cuanto al tamaño, los hay cortos, que apenas pasan por la cabeza, y largos, que se ven frecuentemente y pueden llegar al borde de la saya[27].

En contraposición a los ejemplares monacales, los rosarios de los seglares ostentarían algún grado de riqueza, en sus distintos rangos, lo que incluye el uso de la plata, algunas maderas nobles, vidrios de mejor calidad, incluso gemas de poco valor, mientras que los rosarios ricos estarían realizados en oro, a veces con adición de gemas más preciadas, e incluso piedras preciosas.

Todos ellos, desde el más severo al más suntuoso, podían ser enriquecidos con borlas y otros trabajos de pasamanería –en especial los realizados con hilos metálicos– medallas, medallones, relicarios y otros elementos adicionales. Es interesante, por lo que supone de fusión cultural, un ejemplar del Museo de Chapultepec en México DF. Se trata de un rosario mexicano de oro, con “maría” de roleos calados, cuentas de filigrana y separadores también calados. Su cruz, de tipo griego, lleva esferas caladas y tres colgantes en forma de flor de hibisco (figura 11)[28].

---

24 Agradecemos al prof. don Jesús Paniagua el conocimiento de esta obra.

25 Hay cruces de este tipo dibujadas en el códice del joyel de Guadalupe, como las del fol. 37v, una de procedencia indiana y la segunda vinculada a un personaje relacionado con América. Ver: Arbeteta, L. La joyería: manifestación suntuaria de dos mundos. En *El oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias*, Madrid, ICO, 1999, págs. 430-431, 438-439; EADEM, *El arte... op. cit.,* cat. 130, p. 160.

26 VV. AA., *Monjas coronadas. Vida conventual femenina*, Madrid, 2005, Real Academia de San Fernando. Se citan en el texto, correlativamente, las páginas correspondientes a las pinturas comentadas.

27 *Ibidem*, pp. 29, 49, 58 y 70, respectivamente.

28 Ver varios tipos y modelos en: Arbeteta, L., Joyas de la época de Velázquez en la colección del Museo Nacional de Artes Decorativas. En *Velázquez y el arte de su tiempo*, Madrid, CSIC, Instituto Diego Velázquez, 1991, p. 378; EADEM, *La joyería...*, *op. cit.,* p. 109; EADEM, Joyas mallorquinas... En *Goya, n.º* 287, marzo-abril 2002, p. 74; EADEM, *El arte..., op cit.,* dijes de capilla y altarets, cat. 66, pp. 104-105; González Gozalo, E., *La joiería...*, pp. 100-108.



Figura 11. *Rosario con colgantes en forma de flor de hibisco*. Oro. México, siglo XVIII (?). Museo Nacional de Historia.

El lujo de algunos rosarios-joya alcanzó cotas tan importantes que no puede entenderse la historia de la joyería española sin su mención, pues todas las tendencias estéticas de los últimos cuatro siglos y todas las técnicas posibles de orfebrería se hallan representadas en los distintos ejemplos que han llegado a nuestros días.

Pero, quizás por su carácter tan claramente religioso, el estudio de los rosarios-joya no cuenta con bibliografía específica, salvo la estimable, aunque breve, aproximación del marqués de Lozoya, ya mencionada; algunas menciones puntuales al tratar aspectos genéricos de la joyería española; o la descripción, inventario y/o catalogación de las colecciones particulares o públicas; y tesoros eclesiásticos. Un buen ejemplo sería la publicación de la colección Cota de joyería mallorquina, a cargo de Elvira González, donde predominaban en número los rosarios y sus accesorios, lo que da idea de la importante presencia de los rosarios en el conjunto de la joyería mallorquina[29].

En efecto, se han acopiado rosarios y bajos de rosario de todo tipo: ovales apaisados, redondos, cuadrados, rectangulares, con marcos de filigrana, cordones entorchados, de cintas y flores rococó, algunos bajo corona esquemática, de altos copetes al estilo imperio, la mayoría en oro, con miniaturas, grabados coloreados o pinturas en vidrio. Los rosarios son en su mayoría ejemplares del siglo XVIII y XIX, realizados en coral, nácar, vidrio, madera, etc. Llevan cruces de filigrana, esmaltadas, con pedrería engastada y/o vidrios. Sus variantes incluyen piezas de importación, como una cruz italiana, en venturina, con vistas de Roma en micro-mosaico.



Figura 12. *Rosario con bajo de rosario.* Oro, vidrio gallonado, papel grabado y coloreado. Mallorca, ff. siglo XVIII o pp. siglo XIX, colección particular.

Las islas Baleares albergan numerosas colecciones particulares, tanto de las familias joyeras como de anticuarios, oratorios de casas nobles y coleccionistas en general, en las que se han reunido modelos específicos de rosarios, muchos de ellos con cuentas de coral, nácar, venturina, vidrio negro liso, facetado o gallonado (figura 12), y granates facetados, estos últimos importados desde Centroeuropa por los numerosos buhoneros que parecen haber recorrido las islas en el siglo XVIII.

29 Ver: González Gozalo, E., "La collecció Cota de joieria mallorquina". En: Pascual Benassar, A.; Llabrés Mulet, J., y González Gozalo, *Tres segles d'arts sumptuàries a Mallorca* (segles XVII-XIX), Palma, Monestir de la Puríssima Concepció, 2010, pp. 83-104, passim.



Figura 13. *Rosarios ofrecidos a Nuestra Señora de Lluch*. Mallorca, épocas diversas. Museo del Santuario de Lluch.

En el Museo del Santuario de Lluch, Mallorca, se conserva una rica colección de rosarios, presumiblemente isleños en su mayoría. Predominan los de filigrana, algunos siguiendo modelos cordobeses comunes, y los realizados exclusivamente con nácar, que incorporan grandes medallones y cruces de este material (figura 13). También se aprecian cierto tipo de cruces realizadas en nácar irisado, de muy buena calidad, obras del siglo XIX, con sobrepuestos de oro, la imagen de Cristo, cantoneras y los estigmas de la Pasión al dorso. También abundan en la isla rosarios de gruesas cuentas de nácar, que son, posiblemente, muy antiguos y suelen enriquecerse con suntuosos bajos de rosario (figura 30).

Otros, bien documentados por la serie de retratos femeninos que adornan las paredes del santuario, son de tipo más rico, en oro, con borlas de pasamanería y bajos de rosarios que, a su vez, consisten en medallones con los ángeles adorando la custodia (denominados genéricamente *altarets* o *sagraments*), cuyos modelos son resultado de diferentes técnicas, sea la fundición de las figuras y el marco en oro esmaltado, protegido por ventanas, sea la pintura bajo vidrio o el troquelado en fina lámina de oro; variantes que se han venido realizando desde el siglo XVII y que

derivan, en ciertos casos, de modelos renacentistas, como los llamados dijes de capilla[30].

Hemos considerado siempre que en Mallorca se introdujo, a partir sobre todo del siglo XVIII, material importado, especialmente del ámbito germánico, lo que se documenta por ciertas iluminaciones usadas para incluir en los medallones, especialmente de tipo rococó e historicistas, además de algunos medallones con marcas foráneas y la presencia de granates facetados, usados como cuentas de rosario. De hecho, la semejanza estructural de ciertos rosarios isleños con los bávaros y austriacos, hace pensar en una importación directa de modelos que, posteriormente, se copiarían en los talleres locales, considerándolos exclusivos, de tradición propia. En contrapartida, aparecen, en algunas ocasiones, complementos poco habituales en los rosarios, como es el caso de las higas.



Figura 14. *Decenario*. Ágata, plata, latón, vidrio de Murano, siglo XVII (cruz y cuentas), colección particular.

En el ámbito ibérico, es preciso mencionar la obra pictórica de Josefa de Óbidos, también conocida como Josefa de Ayala, quien incorpora en sus escenas diferentes tipos de rosarios, como es el caso de la *Adoración de san Francisco y santa Clara al Niño Jesús*, en colección particular de Lisboa[31], donde el santo lleva un rosario tipo franciscano, o la *Transverberación de santa Teresa*, en el retablo de las carmelitas de Cascais, donde la santa abulense lleva a la cintura un rosario de gruesas cuentas meladas y una cruz de Caravaca, similar a un decenario de una colección particular (figura 14). En otras escenas del mismo retablo, donde lleva un rosario con cruz latina invertida, hecha de balaustres y pie de jarra, rematado por medalla, igual que el que lleva San Juan de la Cruz en otra pintura de la misma procedencia[32].

La colección del Museo del Traje

Aunque sea someramente, no podemos dejar de hacer referencia a la colección del Museo del Traje, no tanto por la abundancia de rosarios-joya (son muy escasos los ejemplares de oro) sino porque su conjunto contiene una buena muestra de los rosarios usados en diferentes lugares de España y recoge algunas de sus peculiaridades. Además, buena parte de los ingresos fueron documentados, por lo que se conoce la procedencia con toda certeza cuando se realizaba la compra sobre el terreno, y la fecha de adquisición. La mayoría corresponden, tipológicamente, a

30 Ver distintos tipos en: Arbeteta, L., "Joyas de la época de Velázquez de Velázquez en la colección del Museo de Artes Decorativas". En *Velázquez y el arte de su tiempo*, Madrid, CSIC, Instituto Diego Velázquez, 1991, p. 378; EADEM, *La joyería…, op. cit.,* p. 109; EADEM, *El arte…*, *op. cit.,* cat. 66, pp. 104-105; EADEM, Joyas mallorquinas y obra de Giusseppe Bruno en la colección Lázaro. *Goya*, n.º 287 marzo-abril 2002, p. 74, etc.

31 Ver: Serrao, V. (coord.) *et alt., Josefa de Obidos e o tempo Barroco*, Lisboa, Telefones de Lisboa e Porto, 1993, p. 5, n.º 5.

32 *Ibidem*, n.os cat. 52, 53, 54, 55, 56, pp. 182-189, y 58, pp. 192-193.



Figura 15. *Rosario de plata y vidrio moteado (cuentas moras).* Cruz de doble imagen y medallas de distintas advocaciones (Nuestra Señora de Nieva, Peña de Francia, Pilar, Sagrario de Toledo, etc.). Castilla y León siglos XVIII-XIX. © Museo del Traje. CIPE, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Figura 16. *Rosario*. Jaspe y plata. Posiblemente Salamanca, siglo XVIII. © Museo del Traje. CIPE, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

modelos de los siglos XVII al XIX, la mayoría procedentes de zonas rurales donde abundan los rosarios de plata, combinada con todo tipo de materias, frecuentemente acompañados de medallas, pasamanería, imágenes de bulto y, a veces, medallones-relicario.

Si se atiende a los materiales, hay rosarios de vidrio, con cuentas de diferentes tipos: imitando venturina, símiles de azabache, vidrios facetados y redondos de colores, moteados (figura 15), de brillos irisados o imitando perlas y opalinas de varios tonos; algunas de estas cuentas llevan decoraciones superpuestas de motivos florales, hojas y puntos. Pueden también estar integradas, como las taraceas y los llamados ojos de perdiz. Hay ejemplares de coral, marfil y hueso, alguno de estos con labores caladas, ágatas de distintos tipos, azabache genuino, entre ellos los del tipo llamado de abadesa, alguno de ámbar –como el número de inventario CE011271– varios de nácar, huesos de aceituna, semillas diversas, cuentas de cerámica, de cuentas de madera maderas con taraceas de nácar al estilo franciscano de Tierra Santa y cruz de lo mismo o talladas en forma de rosas, de plata blanca y dorada, de hilos trenzados o enroscados, alguno de oro, etc. Varios de ellos llevan borlas, medallas y otros complementos, enriqueciéndose a veces con esmalte. Las cruces son asimismo muy variadas: las hay de cristal de roca, o vidrio facetado imitando el cristal, caladas, de sección triangular con pinjantes y Cristo; de Caravaca en sus distintas variedades, algunas con inscripciones o inscrita en marco de filigrana; con Cristo en un lado e Inmaculada u otra imagen mariana en el reverso, de madera, enmarcadas en plata o decoradas con planchas de nácar incisas, totalmente de nácar, arbóreas, rodeadas a veces por ramaje, con brazos flordelisados o en palmeta, y cuadrones y resplandor; hay crucificados con faldellín, como el Cristo de Burgos o el de Lezo, de sección octogonal, remates torneados y rayos en el cuadrón. De ágata, mencionaremos el número de inventario CE008511, con cruz de filigrana



Figura 17. *Rosario para las setenta Avemarías*, siglos XVIII-XIX. © Museo del Traje. CIPE, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



Figura 18. *Rosario de ámbar, con cruz de Caravaca*, siglo XVIII (?).© Museo del Traje. CIPE, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

tipo cordobés, marcada; el CE001822, con "maría" francesa y cruz de tipo español, con Cristo; el CE013817, enteramente de ágata, posible decenario cerrado o bien rosario para el rezo del trisagio. De jadeíta, el CE010792, con la Virgen del Pilar, imagen mariana y cruz de rayos en el cuadrón. Es de marfil, el CE0093, adquirido en 1943 a Etelvina García, con cuentas ovales, una "maría" con el anagrama calado y cruz de Caravaca. Ornamentado con medallas, el CE 013737, tiene cuentas de jaspe y cruz de sección triangular (figura 16).

En vidrio de venturina, puede citarse un rosario de plata con numerosas medallas, procedente de Salamanca, con "maría" tejida en malla, y cruz con el Cristo de Burgos, además de seis medallas con la Virgen del Henar, la de Atocha, Peña de Francia, etc.; otro, el CE 010818 (figura 24).

El número CE011089, para rezar las setenta avemarías, lleva cuentas protegidas por casquillas de plata, cruz de doble cara con el Cristo de Burgos y la Inmaculada (figura 17). Hay también ejemplares de hueso, como el CE010503 y otros materiales, como los huesos de aceituna, el CE07578, con cruz antigua que parece un añadido; con cuentas de cerámica multicolor, el CE001851; de vidrio verde, con imagen de la Virgen de Covadonga, el CE010792; en oro y cristal, el CE 017046; de cuentas gallonadas negras y doradas y una cruz importante, el CE008559. De ámbar báltico es el rosario CE010812 (figura 18). En cuanto a medallas y cruces, empleadas en los rosarios, hay muy variados ejemplares, merecedores de un estudio específico[33].

---

33 Agradezco las facilidades otorgadas por el equipo del Museo del Traje, especialmente a don Rodrigo de la Fuente y doña M.ª Antonia Herradón, para el examen de la colección de rosarios, de la que estamos preparando un estudio más extenso, que vendrá a completar esta primera aproximación.



Figura 19. *Granada* (detalle). Joris Hoefnagel, en *Theatrum Orbis Terrarum,* 1570, colección particular (Fot. B.R.).

El rosario en la indumentaria española

La importancia del rosario en la indumentaria española queda demostrada por el alto número de representaciones visuales que incluyen este objeto en la caracterización de tipos, inicialmente masculinos y femeninos, hasta que pasa a ser un ornato decididamente femenino. Aunque las particularidades de los trajes según zonas ya se reflejaban en las pragmáticas desde la época de los Reyes Católicos, es factible que los rosarios, por su carácter de joya devocional, quedasen exentos de las restricciones sobre el lujo. El caso es que dibujos y pinturas los muestran con gran asiduidad, tal como puede verse en algunos estudios sobre el traje, como los de C. Bernis[34].

Por nuestra parte, señalaremos que Christoph Weiditz autor del códice *Das Trachtenbuch*, conservado en el Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg[35], muestra en 1529 algunos

34 Ver, entre otras obras de esta autora: Bernis Madrazo, C., *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*: *1. Las mujeres.* Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1975; EADEM, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*. Madrid, CSIC, Instituto Diego Velázquez, 1962.

35 *Das Trachtenbuch des Christoph Weiditz von seinen Reisen nach Spanien und den Niederlanden,* 1529-1532. BSB-Codvvicon de Bayerissche Staats Museum.

detalles de la indumentaria hispánica, incluyendo el uso del rosario por damas de Castilla, Zaragoza, Barcelona y Valencia. Los rosarios que se han dibujado llevan borlas o una esfera a modo de poma, como el que la señora castellana lleva colgando de la cintura o las barcelonesas en la mano.

Años después, la obra *Civitates Orbis Terrarum*, consistente en vistas de las principales ciudades del mundo, se editó como complemento del atlas universal de Ortelius editado en 1570, *Theatrum Orbis Terrarum*. En ella, el grabador Joris Hoefnagel muestra personajes ambientando la vista de Granada, con un primer plano de mujeres danzando al son del pandero, con los rosarios colgando del brazo, lo que trae a la memoria el testimonio de la condesa d'Aulnoy referente a las actividades de todo tipo que las mujeres, un siglo después, realizaban sin desprenderse de ellos (figura 19).

Poco más tarde, un grabado de Jost Amman para el *Theatrum Mulierum*, editado en Frankfurt en 1586, *Hispanica matrona*, con la indicación *Vestido antiguo de las Señoras de España*, muestra la imagen coloreada, de una dama con toca, gorguera, cuello y mangas de encaje plisado. Lleva guantes en la mano derecha, libro y rosario en la izquierda. El uso del rosario también aparece en el retrato de corte, como se recordará con dos ejemplos célebres: el retrato de Felipe II de medio cuerpo, atribuido a Sofonisba Anguissiola, y el debido al pincel de Sánchez Coello, de la infanta Isabel Clara Eugenia con su aya Magdalena Díaz, que muestra a ésta con rosario de coral al cuello. Pantoja de la Cruz retrata a Margarita de Austria, esposa de Felipe III, vestida de negro, con un rosario enroscado en el antebrazo. Ejemplos como éstos se multiplican a lo largo del tiempo y abarcan a personajes de todas las clases sociales.

En la América española se lucieron rosarios suntuosos, realizados *in situ* o bien traídos de todas partes, tanto de Europa como de Asia (filigranas de oro y plata de la India y China, con perlas y pequeños motivos cincelados en oro de Filipinas, con esmaltes, rubíes de Ceilán y Burma, cruces y medallas con diamantes; perlas orientales y caribeñas, etc.). La pintura virreinal documenta estos usos, con variaciones como llevar finos rosarios a modo de cadenillas, que se colocaban al cuello y se introducían por el interior del escote, tal como se aprecia en el retrato colectivo de la familia Fagoaga Arozqueta[36], cuyas mujeres seguían estrictamente la moda peninsular de 1700-1710. Esta costumbre perdura en todos los ámbitos, incluidos los conventos, y pasado más de un siglo aún se aprecia en dos pinturas de la serie de tipos pintada por Vicente Albán en 1783, del Museo de América en Madrid, donde se combinan con otras joyas devocionales dispuestas sobre la indumentaria. La señora quiteña con su esclava negra, lleva una cadena con cruz de pie acorazonado y un rosario con esferas de perlas a modo de paternóster, similar al de la prostituta o *yapanga*, cuyas joyas incluyen un rosario filipino, de siete dieces, con paternóster separados por esferas de perlas, y medallón relicario por remate[37].

En las postrimerías del siglo XVIII, y al igual que las jóvenes danzantes de Hoefnagel, Juan de la Cruz realiza una serie de grabados de trajes de España, que servirán de inspiración a lo largo del siglo XIX[38]. Este artista documenta el uso del rosario en su grabado sobre el vestido de las

---

36 Este impresionante retrato colectivo ha sido objeto repetidas veces de estudio por nuestra parte (ver: Arbeteta Mira, L., "Joyas en el México virreinal. La influencia Europea". En Paniagua Pérez, J., y Salazar Simarro, N. (coords.), *La plata en Iberoamérica. siglos* XVI *al* XIX, México/León (España), 2008, p. 433, nota 28.

37 Arbeteta Mira, L. Precisiones iconográficas. *Anales del Museo de América,* XV, 2007, pp. 164-167; EADEM: "Influencia asiática en la joyería española. El caso de la joyería india". En Rivas Carmona, J. (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2009,* Murcia, Universidad de Murcia, 2009, pp. 121-145, p. 140.

38 Cruz Cano y Olmedilla, J. de la, *Colección de trages de España, tanto antiguos como modernos. Prólogo de Valeriano Bozal*, Madrid, ed. Turner, 1981 (facsímil de la de 1777).



Figura 20. *Petimetra con manto en la Semana Santa*. Juan de la Cruz, siglo XVIII.



Figura 21. *Maragata.* Juan de la Cruz, siglo XVIII.

mujeres a la moda para la Semana Santa, con una petimetra (figura 20) ataviada para la ocasión con mantilla, corpiño, tocado adornado con cintas negras, pendientes tipo *girandole*, manillas, joya *de pescuezo* tipo herradura o de guirnaldas, par de catalinas con sendos relojes colgados en la cintura (moda que se seguirá por las clases altas americanas), abanico, zapatos de hebilla y rosario que cuelga, enredado en la muñeca, con borla y medalla o medallón como remate.

El grabado titulado *Menorquina* muestra a una mujer joven con lo que parece un rosario colgado del cuello, sobre el pecho, con una cruz latina, protegida por cantoneras. Recordemos al respecto la serie de retratos de mujeres mallorquinas del Santuario de Lluch con sus rosarios, ya comentada más arriba.

La maragata, sin embargo, lo lleva colgando de la cintura, a la derecha. Se trata de un rosario largo, posiblemente del tipo cien réquiems (figura 21), con una cruz latina, realizada con cuentas, de la que cuelgan dos medallas de los brazos, y remata al pie con una cruz latina[39].

Estos ejemplos, elegidos entre los muchos disponibles, dan idea del volumen documental existente en torno al rosario, cuya mención no puede faltar en casi todos los inventarios de bienes realizados entre los siglos XV al XIX.

---

39 *Ibidem*, láms. 12 (petimetra), 43 (menorquina) y 19 (maragata).



Figura 22. *Jóvenes con mantilla y rosarios*. Sanlúcar de Barrameda, *ca.* 1940, colección particular.



Figura 23. *Rosario*. Vidrio de venturina y filigrana de plata, siglo XVII. © Museo del Traje. CIPE, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Con la llegada de la fotografía se documenta con toda precisión el uso de rosarios, con sus diferentes modalidades y formas, especialmente en las áreas rurales. Fotógrafos como Clifford, Laurent, o, más tarde, Ortiz Echagüe recorren la geografía española y capturan imágenes que atestiguan su empleo en público, incluyendo extranjeros como Hielscher o Ruth Matilda Anderson, trabajando para The Hispanic Society of America. Si a estos se une la amplia nómina de fotógrafos que han plasmado solemnidades como, por ejemplo, la Semana Santa andaluza o la visita de monumentos o sagrarios del Jueves Santo donde abundan las imágenes femeninas ataviadas con peineta y mantilla portando rosarios, el volumen de documentación gráfica es más que considerable (figura 22).

Mientras, los investigadores y cronistas ilustran sus trabajos con fotografías de personas que llevan rosarios en diferentes circunstancias, además de publicar los resultados del examen directo de piezas concretas. En paralelo, las campañas arqueológicas marítimas y la recuperación de pecios de navíos relacionados con el tráfico marítimo entre España y América aportan, con dataciones cerradas por la fecha de los respectivos naufragios, una serie de ejemplares de rosarios, hallados *in situ*, de documentan fehacientemente ciertos modelos y uso de los materiales diversos en rosarios-joya (figura 23). Asimismo, y como se ha indicado más arriba, suelen aparecer referencias a rosarios en los numerosos trabajos que sobre indumentaria se han venido publicando en estos últimos años, lo que permite apreciar, cada vez con mayor claridad, la importancia de su uso y valor social a través del tiempo.

En definitiva, sirvan estos breves apuntes para poner de relieve la importancia de una joya que, siendo utilizada reiteradamente por casi todos los individuos de una sociedad a lo largo de los siglos, no ha sido tratada con la atención que le corresponde.

Anexo

Rosarios del ámbito hispánico: una propuesta de pautas para su clasificación y estudio

En lo que respecta a los rosarios como objetos materiales, su gran abundancia y variedad, permite en el ámbito hispánico un estudio pormenorizado de sus características y evolución, si bien es preciso seguir algunas pautas para su correcta catalogación, con clasificaciones variables, que pueden atender a diversos criterios, como los que a continuación, y sin ánimo de establecer un *numerus clausus*, se mencionan:

1 Por sus características físicas:

1.1 Características genéricas

Son las consustanciales a todos los tipos de ejemplares, que principalmente consisten en:

1.1.1 Forma:

1.1.1.1 Según el diseño integral:

- 1.1.1.1.1 Cerrados: cuando pueden pasarse las cuentas en un continuo: de anillo, de cuentas, con o sin separadores (paternóster), con o sin “maría”; con o sin ramal.
- 1.1.1.1.2 Abiertos: sartas de un tramo (decenarios de tipo antiguo), sartas de varios tramos.

1.1.1.2 Según tramos:

- 1.1.1.2.1 Por n.º de tramos: de 1 (decenarios abiertos o cerrados de pulsera, anillos), de tres, cinco, siete, nueve, diez, quince, etc.
- 1.1.1.2.2 Según n.º de cuentas en los tramos: de cuenta única, de tres, cinco, siete, diez.
- 1.1.1.2.2 Según n.º de cuentas en el ramal, si existe.

1.1.2 Partes del rosario:

El rosario consiste, básicamente en un instrumento de control, que marca el desarrollo de la devoción mediante cuentas que representan diversas fórmulas devocionales, especialmente oraciones. Por ello, todos los rosarios están formados por cuentas, organizadas en tramos que, a veces, disponen de separadores y elementos de unión.

1.1.2.1 Cuentas

Las cuentas son uniformes en todo el collar y se presentan engarzadas o enfiladas. En ocasiones están representadas por meras protuberancias, como sucede con los rosarios-anillo y otros de tipo metálico circular[40].

---

40 Un curioso ejemplo de esta variante son los llamados rosarios de gudari, creados para combatientes vascos en la guerra civil española (1936-1939), que, en forma de estrella, incorporan en su centro la imagen del Árbol de Guernica y la cruz.

Las clasificaciones básicas se pueden realizar atendiendo a distintos criterios. Así, por ejemplo:

- 1.1.2.1.1 Cuentas huecas, macizas, caladas, de filigrana.
- 1.1.2.1.2 Cuentas lisas: redondas, ovoides, cúbicas, piriformes, abalaustradas, etc.
- 1.1.2.1.3 Cuentas labradas: facetadas, gallonadas, incisas, mateadas, talladas en forma de flor, en ojo de perdiz, con relieves, con aplicaciones.
- 1.1.2.1.4 De formas naturales irregulares: simientes, huesos de frutos, perlas.
- 1.1.2.1.5 Tejidas, anudadas.
- 1.1.2.1.6 Mixtas (con adición de diversos elementos y decoraciones).

1.1.2.2 Paternóster (elementos separadores)

Los grupos de cuentas que corresponden a las oraciones que se repiten por tramos, se interrumpen con elementos –normalmente cuentas de distinto tamaño o color– sujetos a veces por protecciones o casquillas, o espaciados en la hilera o sarta, para recordar los Misterios y la oración de inicio o cierre de los tramos. Estas cuentas son denominadas paternóster, cuyas variantes principales son:

- 1.1.2.2.1 No historiadas, simples o compuestas: con casquilla, sin casquilla, con/sin separadores adicionales.
- 1.1.2.2.2 Historiadas. Normalmente representan símbolos o escenas, como puede ser, en el primer caso, la rosa, la venera, cruces específicas, etc., y en el segundo, escenas relacionadas con los misterios que se evocan o ciertas advocaciones especiales. Es frecuente que, en este caso, los paternóster consistan en medallas religiosas, de doble asa, alta y baja, pensadas para ensartar en el collar. Muchas de estas medallas fueron troqueladas en Roma. Caben otras varias clasificaciones atendiendo a la iconografía de estos paternóster.

1.1.2.3 Elementos de unión (engarce, ensartado)

Los rosarios, sean cerrados (collar) o abiertos, tipo decenario, necesitan una sujeción para las cuentas, de forma que sea factible pasarlas sin peligro de alterar el conjunto. Los más antiguos ejemplos medievales remiten a cuentas ensartadas en cordón, que deja espacio suficiente para correr las cuentas. Esta característica se aprecia todavía en algunos tipos de rosarios tradicionales como los mallorquines y, fuera de España, en zonas como Baviera.

Los principales tipos de unión son dos:

- 1.1.2.3.1 Enhebrado o ensartado, que puede hacerse con cordón, hilos metálicos, etc., pasando el cabo por los orificios previamente practicados en el eje de las cuentas.
- 1.1.2.3.2 Engarzado. Esta técnica consiste en sujetar con alambre metálico cada elemento de forma individual, integrándolo en un collar de eslabones, sea en ese, tejido en esterilla, de tipo forzado, etc.

1.1.2.4 Nudo o “maría” (elementos de cierre)

En la mayor parte de los rosarios, el collar se cierra mediante un elemento dotado con dos o tres asas (la tercera para el ramal complementario), que suele presentar una gran variedad de formas, técnicas y diseños, conteniendo usualmente imágenes simbólicas o el anagrama de María (de ahí su nombre popular).

- 1.1.2.4.1 Por su función pueden ser de dos asas para cerrar el collar, de tres, que es la forma más común, para sujetar el ramal con la cruz o la medalla, de cinco, si a su vez, colgarán medallas o elementos diversos, etc.

- 1.1.2.4.2 Pueden clasificarse también según materiales y técnicas, a juego con otros elementos presentes en el rosario, o bien tratarse de elementos dispares.

- 1.1.2.4.3 En cuanto a la forma, puede adoptar cualquiera de las posibles y, en el ámbito hispánico existen existen numerosas variantes como:

  - 1.1.2.4.3.1 Las de trenzado o esterilla, en forma de V o de M; las que llevan el anagrama de María o el de Jesús (JHS), sea calados, incisos, recortados o en relieve. Realizadas por lo común con alambre de plata, se encuentran frecuentemente en zonas próximas a la raya de Portugal, y su elaboración podría situarse entre los siglos XVII y XIX.

  - 1.1.2.4.3.2 En forma de águila bicéfala, con o sin corona, con o sin escudete o motivo central en el pecho.

  - 1.1.2.4.3.3 Con los escudos, símbolos o anagramas de las distintas órdenes religiosas y/o cofradías.

  - 1.1.2.4.3.4 Acorazonadas, también con o sin incorporar diversos motivos, entre ellos la corona, que también puede aparecer sola. Las obradas en filigrana son típicas de centros como Córdoba, Santiago de Compostela o Salamanca.

  - 1.1.2.4.3.5 De distintos perfiles, ejecutadas con alambre de sección cuadrada o rectangular, formando roleos, tendencia que estuvo en boga a mediados del siglo XVIII, usándose con gran profusión en México.

  - 1.1.2.4.3.6 Ovales, redondas. Con imagen silueteada; en forma de medalla calada. Pueden datarse entre fines del siglo XVIII y comienzos del XIX las que llevan el anagrama mariano coronado y flanqueado por palmas, encerrado en un cerco oval. Algunas tienen sobrepuestos de piedras engastadas o figuraciones diversas.

1.1.2.5 Elementos intermedios

En algunos casos, entre la “maría” y el elemento de remate, aparecen elementos intermedios que prolongan visualmente y aportan importancia al rosario. Si la pieza que remata es una medalla, puede aparecer la cruz como elemento intermedio, en este caso de brazos iguales (cruz griega), o bien latina, con un ensanchamiento en el pie o éste en forma de jarra o corazón. Hemos localizado varios ejemplares de un tipo muy específico, realizado en filigrana, que incorpora una María acorazonada, cruz griega de balaustres, jarrita, complementados con medallas que incorporan, calados, los anagramas de Jesús y María. De presumible procedencia oriental, se documentan algunos como regalos de indianos, también con cercos de filigrana, o bien con las

iniciales de Jesús y María calados. En el entorno portugués, las cruces con pie acorazonado realizadas en filigrana, oro o cristal con rubíes, se atribuyen a talleres de Goa [41].

1.1.2.6 Remates

Tanto en el tipo de rosario abierto como en los cerrados con ramal, suelen existir uno o varios elementos de remate, que pueden tratarse desde una simple borla hasta una compleja estructura formada por cruz, medallas y medallones-relicario.

– 1.1.2.6.1 Cruces

La cruz es el elemento más comúnmente empleado como remate de rosario, aunque puede ser asimismo una pieza intermedia, en la que predomina la forma de cruz griega de brazos iguales que, en los rosarios antiguos solían estar formados por balaustres o las propias cuentas. Pueden llevar o no piezas añadidas, en especial si la cruz está forrada total o parcialmente o inserta en marcos de vidriera, con cresterías y filigrana, o si llevan otros elementos engastados, tales como cruces más pequeñas, sobrepuestos con figuras o reliquias. Las variantes decorativas son muy numerosas.

- 1.1.2.6.1.1 Según su forma, pueden ser:

  » 1.1.2.6.1.1.1 Cruz latina, con o sin la imagen de Cristo crucificado, que en la tradición ibérica se acompaña frecuentemente de la Inmaculada al dorso. Puede adoptar numerosas variantes, tales como cuadrones, rayos, cantoneras, ser plana, de sección redonda, triangular, cuadrangular, romboidal, ochavada, etc.; incorporar emblemas, sobrepuestos, adornos, piedras, imágenes diversas, especialmente advocaciones locales de Cristo, María y los santos, etc.

  » 1.1.2.6.1.1.2 Otra variante específica es la cruz patriarcal, de doble travesaño, siguiendo el perfil de la reliquia de la Vera Cruz de Caravaca, en cuyos ejemplares más antiguos aparecen las palabras de Dimas, el buen ladrón: *Domine Memento Mei*, referidas a su petición de que Jesús se acuerde de él cuando expire y entre en el Paraíso.

  » 1.1.2.6.1.1.3 En España también se encuentran, como remates, cruces en forma de veneras, relacionadas con las principales órdenes militares (Santiago, Alcántara, Calatrava, Montesa) y, en algunas zonas, la cruz de Malta o de san Juan y la de santo Domingo, tradición esta última que todavía se conserva en Mallorca, aunque conocida impropiamente como cruz de Calatrava.

Entre otros, hemos documentado un decenario incompleto, con una venera doble, de Calatrava y Montesa, en el tesoro de Nuestra Señora del Rosario de Antequera (figura 24).

- 1.1.2.6.1.2 Según su materia caben varias clasificaciones, entre ellas:

  » 1.1.2.6.1.2.1 Las realizadas en madera y nácar, al estilo franciscano, del tipo denominado de Jerusalén, o con otros elementos propios de la pobreza monacal, como el alambre, la cuerda anudada, de semillas, etc.

---

41 Los hay, por ejemplo, en el Museo del Traje, el joyero de Nuestra Señora del Rosario en Antequera (Málaga), o la parroquial de La Jara (Cuenca), estos dos últimos inéditos. Sobre cruces atribuidas a talleres indo-portugueses, ver: Orey, L. D', p. 34, citado en Arbeteta, L., "Influencia asiática"..., *op. cit.,* p. 145, nota 60.



Figura 24. *Rosario*. Oro y perlas de imitación, siglos XVII-XVIII. Antequera, tesoro de Nuestra Señora del Rosario (Fot. R. Sánchez Lafuente).

» 1.1.2.6.1.2.2 Las que poseen carácter suntuario en diversos grados, caso de las enteramente talladas de gemas diversas o con aplicaciones engastadas, realizadas con cualquiera de las posibilidades que ofrece la transformación de los metales preciosos y otros materiales nobles.

- 1.1.2.6.1.3 Por su tipo de decoración pueden dividirse en:

» 1.1.2.6.1.3.1 Lisas (no presentan decoración alguna).

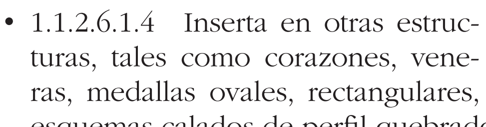
» 1.1.2.6.1.3.2 Ornamentadas, a su vez divisibles entre historiadas y no historiadas.

» 1.1.2.6.1.3.3 Mixtas, combinando en sus caras y los laterales ambas modalidades.

» 1.1.2.6.1.3.4 Con inscripciones. Es posible clasificarlas también según las inscripciones que aparecen en ellas, tales como la evocación de hechos y circunstancias determinados, la pertenencia a alguien, que puede ser en ocasiones un personaje histórico, como es el caso de un ejemplar conservado en el Real Monasterio de San Joaquín y Santa Ana de Valladolid, cuya inscripción afirma que fue usada por el obispo Palafox, o la cruz del Museo del Traje, de madera y revestida de plata, con indicación de haber pertenecido a la Madre Ágreda (figura 25). En otros casos, la inscripción denota, simplemente, una propiedad particular.



Figura 25. *Cruz con inscripción indicando que perteneció a la venerable madre Sor María de Jesús de Ágreda,* siglo XVII. © Museo del Traje. CIPE, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



- 1.1.2.6.1.4 Inserta en otras estructuras, tales como corazones, veneras, medallas ovales, rectangulares, esquemas calados de perfil quebrado, etc. Sus tamaños son asimismo muy variables y, con frecuencia, las cruces no son contemporáneas al resto del rosario.

- 1.1.2.6.1.5 Lugar de procedencia. Otra clasificación podría venir determinada según los diferentes lugares de procedencia, algunos correspondientes a santuarios de gran prestigio, como Santiago de Compostela o Montserrat, que incorporan símbolos específicos.

- 1.1.2.6.1.6 Por su colocación en el rosario, las cruces pueden ser:

- 1.1.2.6.1.7 Intermedias, en forma de cruz griega, formando un cuerpo con el cierre del ramal o "maría" (que a veces falta) y el remate propiamente dicho, que puede ser una medalla, un medallón relicario e incluso, una cruz, en este caso latina.

- 1.1.2.6.1.8 De remate propiamente dichas.

– 1.1.2.6.2 Medallas

Las medallas religiosas suelen emplearse también como remates del ramal que cierra el collar o sarta central del rosario. Normalmente, constan de un anverso y reverso troquelados, con asa de suspensión.

- 1.1.2.6.2.1 Patenas y similares. Existen tipos de medalla muy antiguos, como las denominadas patenas, de buen tamaño, normalmente redondas, consistentes en láminas incisas, a veces con esmalte y enmarcadas con labores diversas.

- 1.1.2.6.2.2 Medallas romanas. A partir del siglo XVI, las más frecuentes son de bronce o plata, ovales, redondas u ochavadas, del tipo denominado anilla vuelta o girada, con la inscripción ROMA en la parte baja del anverso, lo que indica que se fundieron en esta ciudad entre los siglos XVI y XIX, con asuntos que abarcan una gran cantidad de variantes, entre ellas imágenes de los papas, prácticamente todas las devociones más comunes del mundo católico y muchas particulares. Aunque no siempre, el asa está girada con su orificio en un plano perpendicular al cuerpo de la medalla. Las variantes más antiguas presentan botones o pezuelos dispuestos en forma de cruz. Algunos rosarios específicos, como la coronilla servita, incorporan juegos de estas medallas que hacen función de paternóster o separadores, de "marías" o elemento central de unión y, finalmente, una mayor, con un tema relacionado, que sirve de remate, con o sin cruz intermedia.

- 1.1.2.6.2.3 Medallas caladas. Otra variante de medallas muy específica la representan las medallas caladas y las recortadas, tanto en bronce como plata y, en ocasiones de oro, que normalmente consisten en una imagen que representa el asunto devocional elegido, cercado o no por una orla o crestería calada. Ciertos ejemplares de oro esmaltado, creados en primera mitad del siglo XVII, aparecen dibujados en varias páginas del códice del Joyel de Ntra. Sra. de Guadalupe de Cáceres, indicándose que se trata de medallas que se usaron en los rosarios. Ejemplares físicos, similares a los dibujados, existen en varias colecciones (Museo Nacional de Artes Decorativas, Museo Arqueológico Nacional, Instituto Valencia de Don Juan, Metropolitan Museum de Nueva York, Joyero de Ntra. Sra. del Rosario de Antequera, Joyero de Ntra. Sra. del Pilar de Zaragoza, etc.). La representación más común es la Inmaculada Concepción o Purísima, aunque también aparece el Niño Jesús, el Ángel custodio, algunas imágenes marianas como la Soledad, santos como san Antonio, etc.[42]

– 1.1.2.6.3 Medallones-relicario

Designamos con este nombre un tipo de medallones que, aunque no son propiamente relicarios, al no contener reliquias autentificadas, se denominan vulgarmente relicarios. Su característica principal es que están diseñados para llevar en suspensión y son abrideros. Contienen objetos diversos en su interior, desde pequeñas imágenes, textiles, papel o vitela pintados, a un sinfín de materiales orgánicos o elementos metálicos que, a veces, se muestran en todo o parte mediante ventanas o viriles, protegidas por láminas de vidrio, cristal e incluso mica.

Cuando estos medallones tenían la función de rematar rosarios, recibían el nombre de sotorosarios, o bajos de rosario. Los bajos de rosario fueron importantes en la joyería mallorquina, y se denominaban localmente *baix de rosari*. En ocasiones, estos medallones alcanzan cotas de gran riqueza, realizados en oro, a veces esmaltado, con piedras preciosas y miniaturas de buena mano ejecutadas bajo cristal, o en vitela. Existen algunos tipos locales muy reproducidos como los *sagraris* o *sagraments,* derivados del motivo de los ángeles adorando la custodia. Los modelos han continuado realizándose a lo largo del tiempo, si bien se aprecia en el siglo XIX una fuerte decadencia con relación al motivo original del siglo XVII, pasando de las figuras en oro fundido y esmaltado, encerradas en doble viril, a láminas troqueladas de escaso espesor y muy esquematizados. También algunos hallazgos casuales, como el tesorillo de Cabezón de la Sal, documentan medallas caladas de diversas advocaciones, relicarios con el motivo

42 Sobre estas medallas, véase un extenso estudio en: Arbeteta, L., *La joyería..., op. cit.,* pp. 42-45.



Figura 26. *Rosario de oro con cruz tipo yalalteca.* Oro. San Juan Yalalag, Oaxaca, siglo XVIII, Madrid, colección particular.

de la custodia, emparentados con los usuales en el norte de Portugal, especialmente en Viana do Castelo, Gondomar y otras poblaciones cercanas, así como cruces que pudieron usarse en los rosarios[43].

1.1.2.7 Complementos

El rosario, además de sus partes estructurales, puede incorporar numerosos elementos, por lo común medallas, del mismo o similar tipo que las descritas más arriba, así como medallones, elementos de pasamanería, cintas, etc., por lo que estos complementos pueden clasificarse en:

– 1.1.2.7.1 Medallas y medallones-relicario

Se disponen a modo de pinjantes, colgando del collar, de la maría o bien en los brazos y pie de las cruces, sean intermedias o de remate. Un ejemplo de esta práctica hispana, que pasó a América, serían las cruces de San Juan Yalalag, en Oaxaca, de cuyos brazos y pie penden medallas (figura 26), a veces idénticas. Otros rosarios mexicanos documentan esta costumbre.

---

43 Ver: Wattemberg, E. (coord.), *Tesoros de la Guerra de la Independencia en el Museo de Valladolid,* Valladolid, Junta de Castilla y León, 2008, pp. 31, 33, 74, 75, 83-85.

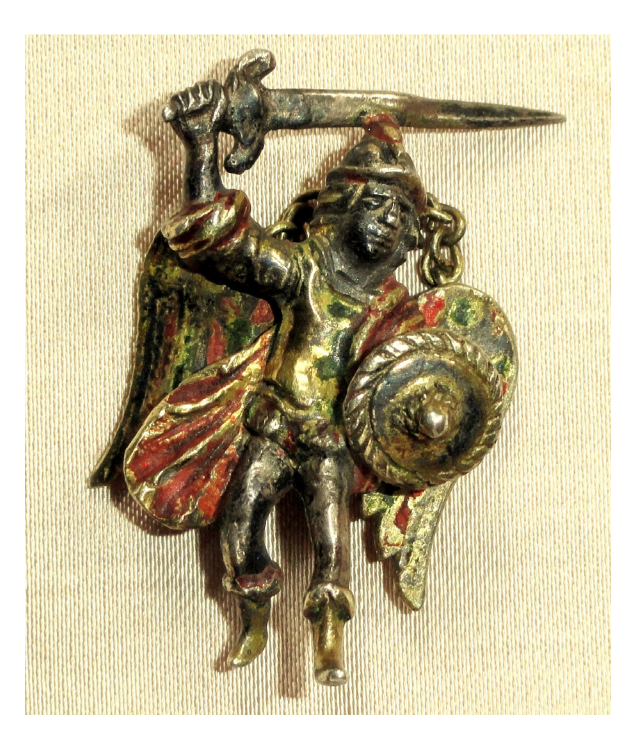


Figura 27. *San Miguel Arcángel, pinjante*. Plata dorada y esmaltes, primera mitad siglo XVI, colección particular.

– 1.1.2.7.2 Imaginería en miniatura

Figuras de santos, marianas, de Jesús, símbolos pasionales, de la muerte y el más allá, especialmente las calaveras y otras vanitas, muy frecuentes en los rosarios del área germánica (*Totenkopf*) también aparecen en los rosarios peninsulares. En España fueron populares las imágenes de san Antonio de Padua, realizadas en plata, oro, bronce o madera de boj, las efigies del Niño Jesús, san Miguel Arcángel (figura 27) y pequeños simulacros de ciertas advocaciones marianas, como la Virgen del Pilar.

– 1.1.2.7.3 Amuletos y objetos profilácticos

Pueden encontrarse en ocasiones, asociados a los rosarios, amuletos, talismanes y objetos a los que se atribuyen virtudes mágicas o protectoras, sea por la materia en que están elaborados (azabache, coral, cristal de roca), sea por su forma natural, como las llamadas habas de santa Lucía, artificial (higas, manos, medias lunas) sea por su referencia iconográfica (medallas denominadas de santa Elena, a veces monedas bizantinas con imágenes no determinadas).

– 1.1.2.7.4 Elementos textiles

Las imágenes de los más antiguos rosarios reflejados en las artes plásticas, muestran la existencia de borlas que remataban los rosarios de tramo abierto y algunos cerrados, de collar simple, sin "maría".

Con el tiempo, la pasamanería perdió la función de rematar el rosario, integrándose en el rosario como elemento intermedio o accesorio, para realzar y dar más importancia al rosario-joya. Ejemplos de esta práctica los ofrece en abundancia la joyería mallorquina, en cuyos rosarios no faltan borlas importantes de hilos metálicos, así como los rosarios de zonas como Toledo, Salamanca y otras. En cuanto a las cintas, asimismo presentes en la joyería popular, se documenta su uso en pinturas como *La Dama del Abanico* de Velázquez, retrato de una mujer elegante, con sus guantes de ámbar, mantilla y un rosario enroscado en el brazo: lleva, como única joya, sujeto en el antebrazo con un artístico recogido, un rosario que parece metálico, posiblemente de oro y quizás de filigrana, con cruz y una aparatosa lazada en su remate, que incorpora una nota de color roja, que podría ser una borla, de la que parece colgar una gran medalla calada[44].

1.2 Características específicas: las de cada ejemplar en concreto

1.2.1 Tamaño:

Según medidas: de longitud y medidas largo total del collar, con y sin complementos.

44 Un ejemplo de rosarios con borlas, originarios de la zona de La Bañeza (León) en: Cavero, O., y Alonso, J. *op. cit.*, pp. 244-245.

1.2.1.1 De gran tamaño: recuerdos, rosarios para exhibir en eventos determinados, ornato de figuras y decoración. Algunos rosarios antiguos eran largos para poderse colgar de la cintura, o bien llevar sobre la indumentaria. Pueden considerarse grandes a partir de 80 centímetros de largo, medida simple tomada a lo largo.

1.2.1.2 Rosarios medianos: entre 80 y 25 cm.

1.2.1.3 Rosarios pequeños: por debajo de los 25 cm hasta los tamaños de miniatura, infantiles, etcétera.

1.2.2 Tipo devocional:

Correspondientes a los tipos de devoción que se pueden practicar con un rosario en concreto. Así, cabe dividirlos en:

1.2.2.1 Devoción común (rosario de cinco tramos de diez avemarías, decenarios de un tramo de diez avemarías, ruedas o sortijas de lo mismo, etc.)

1.2.2.2 Devociones específicas, tales como las arriba mencionadas y cualquier otra.

1.2.3 Uso:

1.2.3.1 Uso decorativo/representativo.

No son usados por las personas, sino que su función es decorativa o de ornato. Lo que, a veces, condiciona su tamaño:

- 1.2.3.1.1 De colgar en la pared o suspendidos.
- 1.2.3.1.2 Para ornato de imágenes y otros.
- 1.2.3.1.3 exvotos, etc.

1.2.3.2 Uso personal.

Los emplean las personas físicas, y pueden ser:

- 1.2.3.2.1 De tipo genérico, cuando puede usarse por cualquiera.
- 1.2.3.2.2 De tipo específico, reservado a ciertos sujetos con determinadas circunstancias personales, caso de los religiosos de las distintas órdenes, miembros de hermandades y cofradías, soldados, niños, etc.
- 1.2.3.2.3 Específico en función de su uso: rosario de mano, de colgar al cuello, de cintura, de dedo.

1.2.3.3 Uso social. El tipo y aspecto de los rosarios también puede venir definido por circunstancia socio-religiosas comunitarias como:

- 1.2.3.3.1 Gala (solemnidades, acción de gracias, galas propiamente dichas, desposorios).
- 1.2.3.3.2 Luto.

– 1.2.3.3.3 Fiesta (religiosa o profana).

– 1.2.3.3.4 Actos penitenciales colectivos.

– 1.2.3.3.5 Rezo público del rosario, en actos tales como rogativas, rosarios de ánimas[45], de la Aurora, novenas, etc.

– 1.2.3.3.6 Circunstancias excepcionales: persecuciones, guerra, privación de libertad, situaciones límite. En estos casos, el aspecto, técnicas y materiales pueden ser diferentes a los tradicionales, si bien la función sigue siendo la misma.

1.2.3.4 Técnicas de realización.

Su ejecución, especialmente si se trata de rosarios-joya, abarca todas las técnicas posibles de tratamiento de los materiales que lo componen. Las empleadas principalmente son:

– 1.2.3.4.1 Técnicas propias de la platería : laminado, trefilado, tejido con alambre, filigrana, conformado, troquelado, cincelado, fundido, calado, soldado, esmaltado, engarzado, engastado, etc.

– 1.2.3.4.2 Técnicas de la glíptica y la lapidación: tallado, torneado, facetado, desbastado, pulido, grabado, horadado, ensartado.

– 1.2.3.4.3 Técnicas de la talla en madera: desbastado, tallado, torneado, facetado, pulido, grabado, horadado, ensartado.

– 1.2.3.4.4 Técnicas textiles diversas: Tejido, anudado, técnicas de pasamanería, cordonería, cosido, bordado, etc.

1.2.3.5 Materiales.

La variedad de materiales que se pueden emplear en la confección de un rosario y sus complementos es enorme, con su único límite impuesto por las posibilidades técnicas, económicas, imaginación y destreza del ejecutante. Caben numerosos tipos de división, atendiendo a su carácter inorgánico u orgánico, al coste (materiales de lujo, materiales pobres), a su duración (materiales efímeros o desechables, permanentes), a su naturaleza, procedencia, etc.

Por lo que respecta a los rosarios suntuarios, como ejemplo de materias frecuentemente empleadas, están los:

1.2.3.5 Metales preciosos y/o nobles: oro, plata blanca y dorada, bronce, dorado o no, hilos metálicos.

– 1.2.3.5.1 Gemas:

• 1.2.3.5.1.1 Orgánicas o de origen orgánico como el coral, el nácar, el marfil, el hue-

45 Ver, por ej.: Romero Mensaque, C. J., *La devoción del rosario en Andalucía: rosarios públicos, hermandades y coplas de la Aurora*, UNED (centro asociado de Sevilla), p. 431, nota 28: *Novenario perpetuo y general con que el Rosario de el Sagrario de la Santa Iglesia Patriarcal de Sevilla combida a todos los Rosarios de España a que desde el día de los difuntos de cada un año ofrezcan [...] todos los Rosarios de dentro y fuera de las iglesias por las Benditas Ánimas del Purgatorio*, Sevilla, 1712.

so, las perlas, maderas raras o exóticas (calambuco, lináloe, palo de águila, boj), el azabache, el ámbar, etc.

- 1.2.3.5.1.2 Inorgánicas (cristal de roca (cuarzo hialino) y las denominadas piedras duras como las ágatas, jaspes, lapislázulis, amatistas, granates, jades, etc., lo que incluye las tradicionalmente consideradas piedras preciosas: diamantes, rubíes, esmeraldas y zafiros.

– 1.2.3.5.2 Vidrios y otras materias de imitación:

- 1.2.3.5.2.1 Vidrios de lujo (cuentas moras, opalinas y otras cuentas de La Granja, de Murano, de Nevers, de Clèves (claveques), *strass*, Swarowski, etc.)

- 1.2.3.5.2.2 Perlas de imitación y vidrios imitando piedras preciosas y otras materias, como el ámbar, el azabache, etc.

– 1.2.3.5.3 Materiales textiles: sedas, algodón, lino, cáñamo, etc.

– 1.2.3.5.4 Otros materiales de especial significación, relacionados con el propio carácter de los rosarios, tales como los huesos de aceitunas de Getsemaní, semillas diversas, pétalos de rosa, cabello humano, piedras procedentes de algún lugar específico, objetos que han pertenecido a personas de especial relevancia por distintas razones, etc.

1.3 Otras características

Entre las diversas posibilidades de ordenación, destacamos las que creemos más importantes, si bien no siempre es factible su aplicación ya que frecuentemente se desconoce el origen de los rosarios no documentados y carentes de marcas. Por otra parte, teniendo en cuenta que los modelos se repiten a lo largo del tiempo y que los rosarios suelen ser recompuestos y manipulados con añadidos sustitución y retirada de piezas, toda catalogación que se realice en estas circunstancias ha de entenderse como provisional, hipótesis propuesta a la espera de datos que puedan confirmarla:

1.3.1 Por fecha de realización (ordenación cronológica)

1.3.1.1 Estimativa (a tenor del estudio de paralelos, análisis de materiales y técnicas, etc.

1.3.1.2 Conocida (fecha cierta o posibilidad de establecer términos: *ante quem* y *post quem*). Por ejemplo, el hallazgo entre los restos de un naufragio o una conmemoración de la que el rosario es recuerdo, como puedan ser canonizaciones, visitas, creación del tipo devocional, etc.

1.3.2 Por procedencia:

1.3.2.1 Supuesta (deductiva tras su estudio, tradiciones sobre el objeto, declaraciones de informantes, centros productivos de determinados tipos de obra o labra de materiales específicos como el coral o el azabache, etc.)

1.3.2.2 Cierta (marcas, documentación sobre propietarios o autorías, hallazgo arqueológico, etc.)

En ambos casos, también pueden también clasificarse por:

1.3.2.3 Tipologías según zonas. Aunque no puede hablarse de exclusividad, determinadas técnicas y modelos se reiteran en zonas y momentos concretos. El estado actual de la cuestión puede aportar datos sobre algunas zonas, en especial Mallorca, Castilla y León, Andalucía, Galicia, Asturias y la joyería virreinal americana.

1.3.3 Características de índole histórico/cultural, como:

1.3.3.1 Rosarios asociados a imágenes concretas y tesoros.

1.3.3.2 Rosarios o parte de ellos asociados a hechos o personajes históricos.

1.3.3.3 Rosarios clasificados por los museos y colecciones donde se conservan.

1.3.4 Características de índole religiosa:

1.3.4.1 Gracias e indulgencias especiales.

1.3.4.2 Rosarios con reliquias/rosarios-relicario, o por haberse tocado a reliquias, lugares, etc.

1.3.4.3 Rosarios venerados por sus materiales u origen (por ejemplo, los rosarios franciscanos llamados de Jerusalén (figuras 28-30), o los de la Casa Santa de Loreto).

1.3.4.4 Ejemplares heterodoxos o controvertidos[46].



Figura 28. *Rosario de Jerusalén*. Madera, nácar y textil. México, siglo XVIII. Museo Nacional de Historia.



Figura 29. *Rosario de Jerusalén.* Madera e hilo metálico, siglo XIX, colección particular.

46 Aunque el tema de la heterodoxia apenas se toca al tratar de los rosarios, sí se menciona de pasada en algunos trabajos, especialmente sobre la religiosidad popular. Sobre los campanilleros y otras manifestaciones populares, que algunos consideraban impropias (*ibidem*, p. 444).



Figura 30. *Rosario de nácar, recuerdo de Tierra Santa* (época indeterminada) y bajo de rosario. Oro, vidrio, papel pintado, Mallorca, siglo XVIII, colección particular.

El creciente lunar en el Mediterráneo

Dra. Concepción Alarcón Román
Investigadora

Resumen: Un recorrido selectivo por la geografía y la historia del Mediterráneo tras la migración de un símbolo: el creciente lunar. Este símbolo viaja desde el antiguo mundo mesopotámico a las costas fenicias, para después embarcarse y atravesar el Mediterráneo de Este a Oeste hasta llegar a la península Ibérica, donde los fenicios fundan una serie de ciudades; de ellas Cádiz será la más importante. Se crean talleres artesanos de joyería en el litoral mediterráneo en colaboración con los habitantes del país. Ya en la Edad Media serán los bizantinos y también los árabes los encargados de difundir y crear joyas en forma de creciente entre las que destacan las arracadas. Las joyas populares serán las herederas de toda esta tradición que especialmente se localiza en la zona occidental de España, así como en núcleos ubicados en la meseta central. Medias lunas y arracadas castellanas serán los ejemplares más interesantes.

Abstract: A survey through Mediterranean geography and history behind the migration of a symbol: the moon crescent. In the Ancient history this symbol travels from Mesopotamian world to Phoenician cost, after that it crosses the Mediterranean Sea from East to West and arrived to *Hispania* where the Phoenicians found some cities, Cádiz was one of the most important. In collaboration with the people of the country they made artisant factories of jewellery in mediterranean littoral. In the Middle Age Byzantines and the Arabs were the makers and diffusers of jewellery in form of crescents, especially pendents. Popular jewellery are inheritor of this tradition, we localize it in the west side and in central nucleus of Spain. Amulets in form of moon crescents and Castilian *arracadas* are the most interesting examples.

Introducción

La luna se supone que tiene una gran influencia en el crecimiento en general, y especialmente en los niños. Cicerón decía que su influjo contribuye al crecimiento de los animales y a la madurez de las plantas. También se ha percibido desde antiguo la influencia de la luna en las mareas y en el ciclo de la mujer. Y se cree que acelera la muerte de los moribundos y agiliza los partos: en Galicia hay piedras en las que las mujeres se tumbaban a la luz de la luna para tener buenos partos (Martín de Braga, 1981: nota 15). Tal mentalidad y creencias sobre la luna crea un culto a ciertos dioses, los que de alguna manera han portado el creciente lunar como parte de su persona. Los encontramos en culturas como la mesopotámica, la egipcia, la griega y posteriormente la romana, formando parte de los atributos de Astarté, diosa en Biblos; Thoth, Isis, Hathor en Egipto; las griegas Artemisa e Io; y Hera para después asociarse a la Madonna. De hecho, cuando Isis aparece dando de mamar a Horus, se representa con un disco descansando sobre un creciente muy similar a la Virgen con el Niño.

Hemos seleccionado una serie de joyas, amuletos y otros objetos en los que la representación del creciente lunar tiene una particular importancia. Aunque nos centramos especialmente en España hacemos alusiones a los orígenes de estos usos, así como a las influencias externas que a lo largo de los siglos han recalado en la península Ibérica a través del Mediterráneo.

En la Antigüedad

Las más antiguas representaciones de la luna se localizan en los sellos y también en los mojones de piedra mesopotámicos, en los que aparece junto al sol y a una estrella: la media luna es Sin, la estrella es Isthar y el disco solar es Shamash. Muchas de las figuras diseñadas en los cilindros grabados pueden ser talismanes y secundariamente sellos (Evans, 1976: 14). Durante el imperio asirio sigue apareciendo la luna en tabletas, estelas y sellos de luchas mitológicas a las que se da una significación simbólica. Otra representación de la luna es en forma de cono o pilar de piedra –en Caldea la grandiosa Magna Dea era venerada en forma de piedra negra–, pero también es un pilar de madera o un árbol para los mesopotámicos, y es representada por una vaca y incluso por un pez, ya que el más antiguo símbolo del poder reproductor del agua era el pez. Hay un momento en que los cultos agrarios desbancan al culto de la gran diosa Madre y las características de los dioses se perfilan creándose parejas de dioses, entonces la luna toma caracteres femeninos e Isthar-Astarté, diosa de la fertilidad, se asocia con la luna.

En el panteón egipcio diferentes dioses y diosas llevan sobre la cabeza el creciente lunar y un disco, "la vieja luna en brazos de la nueva"; este es el caso de Thot o Tehuti, el escriba que pesa las almas cuando llegan al juicio, y de Chonsu, el que lleva la cabeza de halcón; ambos son representados con el creciente y el disco. Isis y Hathor, que estaban conectadas, llevaban el disco con los cuernos del creciente más prolongados en semejanza a la vaca. Hathor unas veces es una mujer con cabeza de vaca o una vaca que tiene el disco y los cuernos sobre su cabeza, y en la época greco-romana llegó a identificarse con Isis: "Isis es lo femenino y el principio receptivo de la generación". Las deidades distinguidas por el creciente eran dioses lunares, pero Thot y Chonsu representaban también el sol porque están en relación con Ra, el dios sol.

Los griegos tomaron mucha mitología de los egipcios. Las correspondientes a Isis y Hathor eran las diosas Artemisa e Io. De Io se dice que había sido transformada en vaca por Hera, y Hera se identifica con ella en algunas ocasiones: en las monedas de Samos, donde estaba el templo más antiguo de Hera, se representan cabezas de vaca. Las sacerdotisas de Hera iban en un carro llevado por toros blancos a su templo en Argos. Hera tuvo un templo famoso en Bizancio que se decía fundado por la hija de Io y Zeus, la cornuda *keroüssa*: "El creciente fue en toda la Antigüedad y a través de la Edad Media el símbolo de Bizancio y ahora es símbolo del Imperio turco, es una herencia directa del mítico Bizancio fundado por *keröessa*, la hija de la diosa luna Io-Hera, por ello es cierto que los turcos no la trajeron con ellos de Asia, sino que lo hallaron al conocer a Bizancio" (Elworthy, 1895: 183).

Los dioses pierden su personalidad porque se transforman, las creencias y los atributos se mezclan y funden: pierden unos contenidos, ganan otros y llegan en algunos casos a una esquematización de los símbolos tal que podemos hablar de una migración de los símbolos en el sentido usado por Rudolf Wittkower: las ideas y los símbolos se difunden a lo largo del espacio y el tiempo por multitud de acontecimientos como las guerras, las conquistas, el comercio, los viajeros, los peregrinos, etc., y este intercambio cultural es especialmente significativo entre Oriente y Occidente, aunque también hay intercambios Norte Sur (2006: 14-22).

El símbolo lunar en las civilizaciones no clásicas

Queremos hacer alusión a los datos que proporciona la Biblia sobre la joyería en el Antiguo Testamento en base al estudio no solo de los textos sagrados, sino también de las evidencias de los restos arqueológicos (Fernández Montes, 1996: 5-62) porque trata de una zona del Mediterráneo oriental que tanta influencia ejerció en toda la cuenca mediterránea. A propósito de las medias

lunas o lunetas, Fernández Montes admite su carácter mágico y afirma que solían llevarse en collares, siendo además una de las formas más extendidas en la joyería mediterránea que portaban las mujeres como amuletos que protegían o proporcionaban fertilidad. Considera también que en aquella época eran símbolos de Astarté, la diosa de la fertilidad y de la vida (1996: 21).

Los restos arqueológicos en Hispania demuestran ser producto de un sincretismo extraordinario de religiones orientales, mediterráneas, de los pueblos celtas y de los autóctonos que forman un panteón politeísta en el que destaca el culto solar y lunar (Caro Baroja, 1976: 125), de hecho el culto a la luna es común tanto entre los pueblos del norte de la península como los del sur, siendo numerosos los lugares consagrados a Astarté por los navegantes fenicios. San Isidoro dice que al levantar una casa, al sembrar o plantar árboles, al contraer matrimonio se tenía muy en cuenta la posición de la luna y las estrellas (Etym. XIX, 31, 7) y menciona los amuletos en forma de luna, que llevaban principalmente las mujeres.

Ejemplo de esto que decimos es la aparición de la luna y la estrella tanto en las monedas de algunas ciudades marítimas como Cádiz, como en otras joyas de ajuares funerarios del periodo arcaico fenicio y del periodo púnico: pendientes arracadas, amuletos del disco cubierto con la luna creciente y el medallón con iconografía inspirada en lo egipcio, pero de factura fenicia, son algunos ejemplos de esta época.

Cádiz fue fundada por los fenicios hacia el 1100 a. C. por su excepcional emplazamiento en lo que se consideraba entonces el final del mundo conocido. El panteón púnico estaba formado, entre otros, por una pareja divina, Tanit y Baal Hamon. Este era la principal deidad masculina de Tiro y Tanit era la diosa de la renovación de la naturaleza, con poderes sobre los astros, el sol, la luna y las estrellas; protectora de las cosechas y la fecundidad. También tenían otro dios llamado Melqart, que era un Baal de Tiro y que se convirtió en el más importante de Cartago. Melqart es el dios fenicio de la vegetación y la fertilidad, que sufre una pasión y resurrección, pero que pronto tendrá un sentido marino por lo que se convertirá en patrón de navegantes y comerciante. Su difusión por el Mediterráneo lo va a convertir en Herakles. “Del sincretismo entre Melqart y Herakles se llega a una representación iconográfica que adopta algunos atributos del héroe griego. Estos atributos en nuestras monedas son la clava y la piel de león” (Alfaro Asins, 1988: 36). El famoso templo de Hércules gaditano fue en principio dedicado al dios Melqart sin imagen, pero debido al proceso de helenización Melqart es llamado Heracles y coincide con las primeras monedas fenicio-púnicas y las primeras representaciones del dios.

Gades fue una de las principales colonias fenicias del Mediterráneo en la que se fabricó moneda desde el siglo IV para sus transacciones comerciales. La moneda es un documento público con una iconografía de valor emblemático. En las distintas emisiones de su ceca se aprecian diversas representaciones iconográficas de divinidades: Melqart y el delfín, Melqart y el atún. En el reverso de estas monedas[1] aparece el atún haciendo referencia a la riqueza pesquera de Gadir; la luna con el atún puede servir para propiciar una buena pesca. Asociado al creciente lunar hay otros símbolos de los que Beltrán Martínez dice: “Esencialmente el de la conjunción astral de un creciente y un glóbulo o disco, sin duda la Luna y el Sol, de remota tradición babilónica y difusión fenicia” (1983: 16). De la misma manera que la cornamenta de los toros recuerda la media luna, la cola del atún también parece una media luna; además las migraciones periódicas de estos animales hicieron que los antiguos lo consideraran un animal lunar, debido a sus apariciones y desapariciones. El pseudo Aristóteles dice siguiendo a Timeo: “Se dice que los fenicios que viven en la llamada Gádeira y navegan por fuera de las columnas Herakleias, impelidos por el viento apeliota, llegan en cuatro días a unos lugares deshabitados llenos de

1 Museo de Cádiz, n.º inventario CE5150.

juncos y sargazos, que no están cubiertos durante la baja mar, pero que se inundan en la pleamar y donde se hallan abundantemente los atunes, asombrosos por su tamaño y grosor, cuando ellos quedan varados" (citado por Almagro y García Bellido, 1982: 292). El delfín se ha asociado a los augurios de una buena navegación, es el símbolo de Apolo Delfinios en el mundo griego y es muy utilizado en las representaciones fenicio-púnicas con valor religioso y funerario, así como para amuleto. Aparece también en las monedas griegas y en Gadir en el reverso de las monedas.



Figura 1. *Medallón de la playa de los Corrales de Cádiz.* © Museo de Cádiz.

Las lunetas, amuletos en forma de creciente lunar con disco, de origen fenicio (Bandera Romero *et al.* 2010: 41-42), son muy abundantes hasta fechas muy tardías (siglos VII y VI), y se encuentran, por ejemplo, en el Museo de Cádiz[2], y en Herrerías (Almería). Son colgantes que pertenecieron a un collar encontrado en la tumba de una necrópolis fenicio-púnica en forma de media luna abrazando al disco solar. También aparecen sobre las terracotas púnicas de Ibiza; una iconografía que nos hace pensar en la diosa Tanit y en otros lugares como Cartago, Cerdeña y Chipre.

El medallón de la playa de los Corrales de Cádiz es de estilo egipcio y está relacionado con Cartago tanto por su morfología (*ibid.:* 41-42), como por la tecnología y el estilo[3], su factura se puede fechar en el siglo VI (figura 1). Hemos visto otros dos ejemplares en el portal CERES, Colecciones en red, del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Uno de ellos corresponde al Museo Arqueológico Nacional (Madrid) y procede de la necrópolis de Puig des Molins[4]. El otro, denominado medallón de Trayamar, se conserva en el Museo de Málaga[5]. La representación iconográfica consiste en una montaña rellena de granulado, enmarcada por dos serpientes o *ureus* coronadas y sobre la montaña o "betilo" una media luna que encierra un disco, en la parte superior un disco solar alado. Para Caro Baroja el pensamiento mágico concibe el mundo ajustándolo a dos sistemas:

> "Uno, el que forman el Cielo de un lado como elemento masculino, expresión de la paternidad, de la autoridad superior y el otro la Tierra como elemento femenino, expresión de la maternidad y la fecundidad. El otro sistema es el que constituye el Sol y el Día como Vida, como Fuerza, como Bien y la Luna y la Noche como Muerte y como Mal; como elemento femenino asimismo, pero no tan fecundo como la tierra" (Caro Baroja, 1973: 28).

2 Museo de Cádiz, n.º inventario DJ16698/3).
3 Museo de Cádiz, n.º inventario CE10509.
4 Museo Arqueológico Nacional (Madrid), n.º inventario 1923/60/1013.
5 Museo de Málaga, n.º inventario A/CE06669.

Además de una visión del mundo se puede tratar de la explicitación del paso del culto lunar al solar o la simbiosis de ambos cultos: “la síntesis de un culto ctónico primitivo de la serpiente con formas superiores de un culto solar” (Wittkower 2006: 278, nota 28).

Las primitivas religiones ibéricas son herederas tanto de culturas venidas de la zona oriental del Mediterráneo como de otras venidas del Norte, además de las propias raíces autóctonas. Ejemplo de esto que decimos son los objetos arqueológicos, caso de los amuletos fenicios del tesoro de la Aliseda (siglo vi a. C.). El tesoro de la Aliseda formó parte de un ajuar funerario descubierto en la homónima localidad cacereña y se conserva en el Museo Arqueológico Nacional (Madrid). Se trata de joyas tartésicas en oro con influencia oriental: cinturones, diadema, brazaletes, sellos, sortijas, anillos y colgantes. A partir de estos colgantes se han formado tres collares, uno de los cuales es el que mostramos en la foto (figura 2), collar que posee trece cuentas fusiformes y quince colgantes: un estuche cilíndrico, dos estuches facetados con tapadera en forma de cabeza de halcón, dos amuletos en forma de crecientes lunares, dos estuches cilíndricos, cuatro esferillas, dos amuletos en forma de cabeza de serpiente y dos estuches[6].

Pero no solo las culturas sureñas más influenciadas por las colonizaciones e influencias orientalizantes fueron las que usaron los crecientes lunares de forma generalizada sino que tanto la cultura castreña como la de los íberos se vieron inmersas en el uso de las mismas formas y símbolos, tanto en las arracadas como en las monedas, por poner dos ejemplos. Hemos escogido una arracada de oro de la cultura de los vacceos[7], procedente de Paredes de Nava (Palencia) que se conserva también en el Museo Arqueológico Nacional (Madrid). Tiene forma de creciente lunar conformado por dos láminas con nervios y acanaladuras molduradas a molde. En la parte exterior está adornada con tres glóbulos esféricos soldados. Se considera una joya meseteña con influencias tanto de la cultura de los castros como de las culturas sureñas.

La zona poblada por gentes ibéricas e indoeuropeas que usaron un alfabeto común acuñó una moneda relativamente uniforme, en plata y bronce. Los tipos según Beltrán fueron unificados salvo excepciones: cabeza varonil y jinete en el reverso. En algunas ocasiones el toro es representado junto a la luna, de la misma manera que el atún aparece junto al creciente[8]. También hay monedas iberorromanas que en el anverso llevan un toro y la estrella mientras en el reverso se ve el delfín con la luna 175 a. C. “Acaso el culto más viejo en el país sea el dado al toro del que tenemos noticia por Diodoro, que dice que desde época de Gerión son sagrados los toros entre los hispanos” (Caro Baroja, 1976: 126).



Figura 2. *Collar de la Aliseda.* © Museo Arqueológico Nacional. Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Edad Media

Cristianización e islamización del creciente

En un momento temprano de la Edad Media, entre los siglos vi-vii, los pendientes de oro en forma de creciente son los más populares por

6 Museo Arqueológico Nacional (Madrid), n.º inventario CE28561.

7 Museo Arqueológico Nacional (Madrid), n.º inventario CE1944/41/6.

8 Museo Monográfico de Cástulo (Linares, Jaén), n.º inventario CE900/000238.

su uso en el Imperio bizantino. Tenemos el ejemplo en la Dumbarton Oaks Collection de un par de pendientes calados con la figura de un pavo real en una lámina de oro[9]; y también en el Museo Arqueológico Nacional (Madrid)[10]. Los bizantinos recogen la tradición romana (mediterránea), se hacen dueños del creciente lunar para las joyas femeninas y crean objetos en oro y amatista de extraordinaria belleza: por ejemplo, los pendientes de oro y amatistas con creciente del Oxford Ashmolean Museum[11] y o el colgante de un collar de la tumba 10 de Lahr-Burgheim, en Alemania, siglos v-vii (Drauschke, 2010: 54-55). Las amatistas y otras piedras preciosas se extendieron por todo el Mediterráneo y parte de la Europa bárbara en los tempranos años del Imperio bizantino: se encuentran en las tumbas de las mujeres no solo de Bizancio, sino también de pueblos limítrofes como los germanos, bávaros, francos y anglosajones, y en la Italia lombarda, así como a lo largo del Mediterráneo hasta llegar a España, pues en el Tesoro de Guarrazar y en las cruces de Torredonjimeno también se utilizaron amatistas. Se usaron desde la Antigüedad, y con la cristiandad se cargaron de nuevos valores: los lapidarios medievales junto a los usos antiguos la consideran una gema que por su color púrpura se asocia a la pasión de Cristo y por eso los reyes eligen el color púrpura y la amatista aparece también en la corona de la Virgen de san Ildefonso. Por supuesto que la expansión del uso de estas cuentas de amatistas pueden no ser producto de los bizantinos pero el origen de esta moda y este material proviene de las regiones orientales de la cuenca mediterránea (*ibid.*: 58).

Parece ser que, tal como muestra la Arqueología, las personas, los bienes y las ideas circulaban extensamente en el Imperio bizantino entre los siglos ix y xii; prueba de ello es la presencia de objetos como los pendientes en forma de creciente lunar tanto en países cristianos, eslavos o islámicos:

> "It is not exaggeration to say that crescent-shaped earrings, which appeared in the mid-2nd millennium bc, and passed from Rome to Byzantium and from Byzantium to Islamic and Slavic countries, are the most popular type in the Middle Byzantine period, as there are a large number of surviving specimens" (Albani, 2010: 193).

Para nosotros es interesante constatar la existencia del creciente en culturas de diferente religión que lo dotan de símbolos y mensajes distintos bajo formas similares. Así, las arracadas que usan las mujeres mediterráneas desde el comienzo de la historia se van cargando con nuevos símbolos con el paso del tiempo.

De época medieval hay dos tipos que nos interesan, porque se trata de los modelos que llegarán hasta nuestros días a través del sustrato cultural mediterráneo. Uno es el tipo cristiano con la Virgen intercalada en el creciente, del que existen dos ejemplares conocidos –un pendiente de oro con la forma de creciente y con la Virgen en el Kanellopoulos Museo de Atenas y en la Dumbarton Oaks Collection[12], ambos trabajos constantinopolitanos de los siglos x-xi (*ibid.*: 194)–. El otro tipo tiene su origen en la España islámica del siglo xii y lo encontramos en el Museo de Mallorca[13] (figura 3) y en el Benaki Museo de Atenas. El par de arracadas de oro del Museo de Mallorca, correspondiente al periodo almorávide o almohade, formaba parte de un tesoro encontrado en una jarrita y se cree que eran el aderezo nupcial de una novia. Tienen forma semicircular hecha con doble plancha decorada de filigrana y granulado: dos halcones

---

9 N.º inventario BZ 1952.13.1-2.

10 N.º inventario 2002/93/1.

11 N.º inventario AN 1909.822.

12 N.º inventario II.197 y 51.27, respectivamente.

13 N.º inventario 23.812/23.813 y 1862, respectivamente.



Figura 3. *Arracada islámica del siglo XII.* © Museo de Mallorca.

sujetan el árbol de la vida y descansan sobre la media luna, que lleva una banda con la *basmala* incompleta: "En el nombre de Dios, el clemente, el misericordioso", y rematada con cinco pequeños triángulos o picos que en árabe llaman *hilal*, punzante. La representación del árbol de la vida en un creciente nos hace pensar en el árbol sagrado de la luna que señala el centro del mundo. Dodds considera que esta forma deriva de tipos romanos del siglo II d. C. que pasaron a Bizancio y posteriormente al mundo fatimí.

La cristianización del creciente seguramente ya se ha producido en la época en que se fabrican los ejemplares de Constantinopla, siglos X-XI, porque ya san Ildefonso en su *Libris de corona Virginis* habla de una corona con doce piedras preciosas, seis luminarias espléndidas y seis flores olorosas que posee la Virgen María, y entre las luminarias en el décimo octavo lugar de su corona sitúa la luna clara y lúcida: "luna clara et fulgida in corona Virginis". Siglos más tarde Alfonso X el Sabio en el *Setenario* dedica la ley XLVIII a este asunto: "De cómmo los que aoravan a la luna a Santa María quieren aorar si lo entendiessen" (Vandenford, 1984: 81-82). Un creciente que encierra un disco con la imagen de María y sobre ella la cruz en contraposición al uso que hacen los musulmanes del árbol de la vida y los halcones junto a la *basmala*. Los musulmanes optan por símbolos muy antiguos, mientras los cristianos los renuevan con la cruz y María sobre el creciente. En la iconografía los cristianos identifican a María con la luna en los beatos, en los que aparece como la mujer apocalíptica vestida de sol y sobre la luna, por eso ella descansa sobre la luna, y por encima de ella se coloca la cruz; mientras los musulmanes ponen la invocación divina sobre la luna y por encima el árbol de la vida.

De forma similar a la arracada almohade de Mallorca y con decoración islámica también podemos mencionar unas arracadas del Tesorillo de la Mora, conservadas en el Museo de Córdoba[14]. Del periodo califal, siglo X, están hechas sobre dos láminas finas de oro en las que se han empleado técnicas de calado y filigrana. El interior del pendiente está formado por tres arcos, dos de los cuales contienen una flor de lis, todo el borde del semicírculo y los arcos interiores están decorados con formas concéntricas y del friso superior cuelgan tres adornos en forma de racimo de uvas.

Joyas tradicionales y amuletos

Muchas veces es difícil dilucidar si una joya es un amuleto o un adorno que pretende embellecer sin más. Los crecientes lunares usados por las mujeres en la Antigüedad y en el Medievo siguieron utilizándose entre la gente corriente, las aldeanas e incluso entre la nobleza, aunque la joyería a partir del Renacimiento se vio embebida por las corrientes cambiantes de la moda. Carlos Piñel llama la atención sobre la banda occidental hispánica lindera con Portugal, un extenso territorio que va de sur a norte, y que coincide con un antiguo camino entre Cádiz y Astorga, en donde se conservan características orientalizantes de las culturas mediterráneas, junto a técnicas medievales e influencias hispanoárabes. El *Catálogo de joyas populares* del Museo del Pueblo Español divide España en seis grandes zonas de tradición orfebre secular. Las tres primeras, que

---

14 N.º inventario CE 24208.

se corresponden con el norte y levante, son consideradas como las que tienen mayor influencia de la joyería europea de tiempos recientes, pero las dos Castillas, Extremadura y Andalucía gozan de una pervivencia de antiquísimos diseños y técnicas (MPE, 1984: 11).

Los collares de las aldeanas de La Alberca, hechos con sartas de corales, llevaban colgantes de muchas clases: corazones, relicarios, medallas, cruces y medias lunas (Herradón Figueroa, 2005: 111-114). Otros, como uno procedente de Astorga, de plata y coral, llevan relicarios, cruz, corazón, media luna, bollagras y colgantes triangulares (MPE, 1951:15).

Pero es tal vez en los pendientes donde la vistosidad y variedad de los crecientes lunares es más elocuente. El antiguo *Catálogo de la colección de pendientes,* firmado por Carmen Baroja, nos ilustra de los tipos y formas: aros, arracadas leonesas y de la meseta castellana, pendientes de tres o más cuerpos, pendientes de dos cuerpos y pendientes de un cuerpo. Dentro de estos tipos pienso que las llamadas arracadas son por regla general crecientes lunares, más o menos evidentes, y también encontramos formas lunares en los pendientes de uno o varios cuerpos. Es la arracada uno de los pendientes populares que continúa de manera clara una larga tradición. Para Joan Corominas (2000: 346) arracada es "pendiente de oreja, del hispanoárabe *qarrat* (árabe *qurt* cuyo plural es *aqrât*), que se cita por primera vez en 1295-1317, en las Memorias de Fernando IV. La forma *qarrat* no está documentada, pero puede deducirse del plural *qarârit* que emplea Abencuzman". Covarrubias (1611) cree que arracadas viene del latín *aures* "porque son los arillos con sus pinjantes, que las mujeres se ponen en las orejas, y porque los desposados envían a sus esposas con los anillos que se han de poner en los dedos, el adorno de las orejas. Y este presente se llama arras, tomaron el nombre de arracadas, como cosa perteneciente a ellas".

En la provincia de Madrid, por ejemplo, las arracadas forman parte de los aderezos y en Asturias se consideran pendientes de casadas. Desde época bíblica el aderezo ha sido un regalo del hombre a la mujer: "Pero no sólo se enjoya a las prostitutas, su papel es aun más importante durante los esponsales y la boda, que es cuando se reciben esas dádivas en mayor cantidad, luciéndose posteriormente de forma habitual ante el esposos: Isaías 61, 10 [...]" y cual una esposa que se adorna con su aderezo" (Fernández Montes *op. cit.:* 27).

Estos datos nos hablan de cómo y cuándo se regalaban las arracadas, pero no de la forma que solían tener estos pendientes, algo que sin embargo aclara Carmen Baroja: "A los aros abiertos por medio de charnela se les agranda la parte inferior del círculo, convirtiéndose en una pieza ancha, laminar y decorada, surge otro tipo: el de las arracadas o ruedas de carro, a veces de tales dimensiones que las mujeres tenían que sujetárselas en la parte alta de la oreja por medio de cintas o cordones para que el lóbulo no se partiera" (MPE [1945]: 8-9). Es en la parte inferior de la arracada con forma de creciente lunar donde se meten diferentes adornos; así aparecen en las arracadas de las mujeres castellanas de la zona occidental, incluyendo Cáceres. En la zona de la Bañeza se llaman arracadas o "arrecades", suelen ser de plata y: "El cuerpo o armación tienen forma de media luna en creciente, es plano, presentándose liso, calado, con trabajos de incisión, golpes de punzón o con filigrana" (Cavero y Alonso, 2002: 195). El interior se adorna con hilo, del mismo metal que el resto, del que a veces pende una paloma.

Resulta curioso ver cómo ciertas formas importantes, que se usan desde época prerromana, como el creciente lunar, se conservan; pero es más sorprendente aún comprobar ciertos motivos antiguos que también se conservan: es el caso del adorno o "apéndice de racimo" que, siendo prerromano con ejemplares en la Serradilla (Extremadura), en el Cortijo de Ébora (Cádiz) o en la cultura castreña (Parcero-Oubiña, 2009: 94-96), también se utiliza en las arracadas del Mediterráneo en época medieval, como muestran las conservadas en el Museo Bizantino y



Figura 4. *Arracada de la comarca de Aliste, Zamora*. © Museo del Traje. CIPE. Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Cristiano de Atenas[15] (Albani, 2010: n.º 8, 195), llegando incluso hasta nuestros días: "La arracada castellana occidental de las mujeres de Toledo, Salamanca, Cáceres, etc. tiene forma de media luna con los extremos muy cercanos, lenticulares, de filigrana de oro bajo o plata amarilla muy fina; no lleva piedras, y por su forma y decoración recuerda a las antiguas alhajas mediterráneas, los pendientes llamados de 'racimo de uvas' sobre todo" (MPE, 1947: 9). Y las arracadas de Salamanca y Toledo, en el centro de la media luna, llevan una chapita también en forma de media luna (MPE 1947: lám. VI). Es el caso de algunas piezas procedentes de Toledo[16] (MPE, 1985: 59) y de otra (figura 4) que forma parte de un aderezo de la comarca zamorana de Aliste[17]. Otras un poco más simples y caladas (MPE, 1947: lám. VI; MPE, 1985: 48) nos recuerdan los pendientes de Sicilia y el Sur de Italia de época bizantina[18].

Así que dentro de la arracada vemos dos tipos: 1) una arracada de forma circular de la zona noroeste, cuya mitad inferior está formada por una fina chapa que puede decorarse de variadas maneras y 2) otra arracada con los extremos de la media luna más cercanos y con el cuerpo del pendiente decorado con filigrana, a la que Carmen Baroja llama arracada castellana occidental.

Los crecientes lunares se han venido utilizando en España con dos finalidades: contra la fascinación y el mal de ojo, y contra la influencia perniciosa de la luna, ya que hay un paralelismo entre la fascinación humana y la que ejerce la luna. En la zona de Toledo y Cáceres "las medias lunas se empleaban para prevenir a los niños de pecho y a las madres lactantes contra el "alunado" o "lunario" (José Ramón Fernández Oxea, 1965: 147). El creciente puede ser usado en solitario como único amuleto o en grupo con otros. Puede ser una simple forma geométrica o estar personificado con una cara humana, puede simbolizar un par de cuernos o puede basarse en un par de colmillos de jabalí. José Ramón Fernández Oxea ha considerado 11 tipos de crecientes lunares en Toledo de los que hemos encontrado algunos ejemplos en el *Catálogo de amuletos del Museo del Pueblo Español* (Alarcón Román, 1987): las medias lunas sencillas, las de perfil humano, las medias lunas con cara, las dobles y con adornos, las lunas con cruz, con higas, con higa y flor crucífera (figura 5), con cruz y con higa, con el monograma JHS alusivo a Jesucristo, medias lunas con higas y corazones, y por último crecientes con corazón, cruz e higa[19]. Es interesante ver cómo estos amuletos están cargados con símbolos muy diversos que han ido asociándose al creciente, unas veces con atributos semejantes como la higa, otras veces incrementando su virtud con la cruz, o mostrando su intencionalidad con corazones, y también con símbolos fálicos. La identificación de María y el creciente creemos que se manifiesta a través de las cuadrifolias o rosas de Jericó, símbolo que también representa a la Virgen. Igualmente las imágenes marianas se asocian a la media luna; así es el caso de la Inmaculada, que descansa so-

15 Museo Bizantino y Cristiano de Atenas, n.º inventario BM 3184.

16 Museo del Traje. CIPE, n.º inventario CE1980 y CE13490)

17 Museo del Traje. CIPE, n.º inventario CE20.034.

18 Museo del Traje. CIPE, n.º inventario CE3730 y CE11513.

19 Museo del Traje. CIPE, n.º inventario CE3769, CE3768, CE12668, CE4076, CE4072, CE11654, CE14079, CE3767, CE15614, CE8382 y CE8444.

bre la luna, y de muchas vírgenes locales que llevan en el borde de su vestido la luna, y de este caso podemos poner bastantes ejemplos: las de Guadalupe, de la Cabeza, de los Ojos Grandes, del Remedio de la Fuensanta, de las Viñas, de la Fuencisla, de Nieva[20] (figura 6).

Las medias lunas han sido utilizadas por los niños de forma individual y en el traje de cristianar; además suspendidas de un cinturón junto con otros amuletos porque se teme que la luna "los coja" y enfermen (en Cáceres lo llaman "estar alunado" y se habla del mal de ojo que hace la luna). Y ya hemos visto cómo las mujeres llevan la media luna en ciertas joyas, ya que aparece en pendientes, arracadas y en los collares. Igualmente se cuelgan en puertas y ventanas y también se han colocado sobre animales. Las bellas higas talladas en azabache (figura 7) tanto de mano derecha como izquierda también presentan en muchos casos medias lunas



Figura 5. *Luna con higa y flor crucífera.* © Museo del Traje. CIPE. Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



Figura 6. *Medalla de la Virgen de Nieva.* © Museo del Traje. CIPE. Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Conclusiones

Las medias lunas forman parte de la cultura mediterránea desde hace siglos, porque desde muy antiguo las personas y los objetos que las llevaban han viajado continuamente de Oriente a Occidente y viceversa, así como entre Norte y Sur y al revés. Ese continuo tránsito ha dado como resultado formas y tipos a veces semejantes aunque de lugares distantes; otras veces la semejanza perdura a través del tiempo. Somos conscientes de que al haber elegido un tema muy amplio, sobre todo en el tiempo, no lo hemos tratado con la profundidad que requiere. Hemos intentado seleccionar las culturas y los objetos que representan ese proceso de migración del símbolo, que naciendo en el comienzo de la historia en los cilindros sellos mesopotámicos pronto formará parte de las joyas que llevarán las mujeres entre los asirios, los cananeos, los egipcios y del que

20 Museo del Traje. CIPE, n.º inventario CE96.601.



Figura 7. *Higa de azabache.* © Museo del Traje. CIPE. Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

los fenicios serán los difusores por todo el Mediterráneo, aunque a lo mejor no hemos podido conseguir una línea completa de migración desde la llegada de esa simbología a la península Ibérica, con los fenicios, hasta su uso en nuestros días.

Tras los fenicios, bizantinos y árabes utilizarán con asiduidad los crecientes cargándolos con una simbología religiosa propia, y después llegarán a formar parte de la cultura tradicional donde cumplirán una función protectora junto a la estética. La arracada, los pendientes de herradura y las medias lunas son joyas y amuletos que han guardado la tradición de muy antiguas creencias y formas de representar el mundo. La casa, la mujer, los niños, a veces también animales, como los caballos y las mulas, serán portadores de medias lunas de todas formas y materiales.

En la actualidad el creciente lunar lo seguimos viendo en la bisutería de las grandes marcas comerciales, así como en la alta joyería española. Pero igualmente la jequesa Mozah bint Nasser de Catar (*El País,* 29 de julio, 2013) llevaba un espléndido collar repleto de crecientes lunares. Esto quiere decir que los crecientes lunares siguen gustando e interesando a las mujeres.

Bibliografía

Alarcón Román, C. (2010): *Catálogo de amuletos del Museo del Pueblo Español*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1987.

Albani, J. (2014): “Elegance Over the Borders: The Evidence of Middle Byzantine Earrings”. En *Inteligible Beauty: recent research on Byzantine jewellery* [en línea] Chris Entwistle y Nöel Adams. British Museum Research publication, 178, pp. 193-201. Disponible en Internet: <http://www.britishmuseum.org/pdf/17%20Albani-opt-sec.pdf> [20 de enero de 2014].

Alfaro Asins, C. (1988): *Las monedas de Gadir-Gades*, Madrid, Fundación para el fomento de los estudios numismáticos.

Almagro, M., y García Bellido, A. (1982): *Historia de España*, Vol. 2 La protohistoria. Madrid: Espasa Calpe.

Arbeteta Mira, L. (2003): *El arte de la joyería en la Colección Lázaro Galdiano*, Segovia: Caja Segovia.

Baldini Lipollis, I. (2010): "Sicily and Southern Italy: use and production in the Byzantine Koiné". En *Inteligible Beauty: recent research on Byzantine jewellery* [en línea] Chris Entwistle y Nöel Adams. British Museum research publication, 178, pp. 123-132. Disponible en Internet: <http://www.britishmuseum.org/pdf/11%20Baldini%20Lippolis-opt-sec.pdf>.

Bandera, M.ª L. de la, y otros (2010): "Caracterización del taller de orfebrería de Gádir mediante técnicas nucleares". *Mairake*.

Beltrán Martínez, A. (1983): *Historia de la moneda española: a través de cien piezas del Museo de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre*, Madrid: Editorial Vico & Segarra.

Blanco Fernández, L., y Celestino Pérez, S. (1998): "Joyería orientalizante peninsular". *Complutum*, 9, pp. 61-83.

Blázquez, J. M.ª (1983): *Primitivas religiones ibéricas II. Religiones prerromanas*, Madrid: Ediciones Cristiandad.

Caro Baroja, J. (1973): *Las brujas y su mundo*, Madrid: Alianza Editorial.

– (1976): *Los pueblos de España*, vol. 1, Madrid: Istmo.

Cavero, O., y Alonso, J. (2002): *Indumentaria y joyería tradicional de la Bañeza y su comarca*, León, Instituto Leonés de Cultura.

Chaves, F., y Marín Cevallos, M.ª C. (1981): "Numismática y religión romana en Hispania". En *La religión romana en Hispania: Symposio organizado por el Instituto. 1979*. Madrid, Subdirección General de Arqueología del Ministerio de Cultura.

Dodds, J. D. (ed.) (1992): *Al-Ándalus: las artes islámicas en España: exposición, Granada, La Alhambra 18 marzo-19 junio, 1992*. Nueva York: El Viso.

Drauschke, J. (2010): "Byzantine Jewellery Amethyst Beads in East and West during the early Byzantine period". En *Inteligible Beauty: recent research on Byzantine jewellery* [en línea] Chris Entwistle y Nöel Adams. British Museum research publication, 178, pp. 50-60. Disponible en Internet: <http://www.britishmuseum.org/pdf/6%20Drauschke%20p%20rev-opt-sec.pdf>. [20 de enero de 2014].

Elworthy, F. T. (1895): *Evil Eye*, London.

Evans, J. (1976): *Magical Jewels of the Middle Ages and the Renaissance*, NewYork: Dover Publications.

Fernández Montes, M. (1996): "Joyería y orfebrería en el Antiguo Testamento". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LI, pp. 6-62.

Fernández Oxea, J. R. (1952): “Amuletos lunares en Cáceres”. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, VIII, pp. 407-424.

Herradón Figueroa, M.ª A. (2005): *La Alberca. Joyas*, Madrid: Ministerio de Cultura.

Hildburgh, W. L. (1942): “Lunar crescents as amulets in Spain”. *Man. A record of anthropological Science,* vol. XLII, 42-57, pp. 73-84.

Martín de Braga (1981): *Sermón contra las supersticiones rurales*, Barcelona: El Albir.

Museo del Pueblo Español [1947]: *Catálogo de la colección de pendientes/* [Carmen Baroja], Madrid: Museo del Pueblo Español. Disponible en Internet: <http://www.calameo.com/subscriptions/1155970> [20 de enero de 2014].

– (1951): *Catálogo de la colección de collares/* [El M. de Lozoya], Madrid: Museo del Pueblo Español, *ca*. Disponible en Internet: <http://www.calameo.com/subscriptions/1155970> [20 de enero de 2014].

– (1984): *Joyas populares: Museo Arqueológico Nacional, Madrid, diciembre 1984-enero 1985* [Introducción M.ª Concepción Herranz Rodríguez], Madrid: Ministerio de Cultura. Disponible en Internet: <http://www.calameo.com/subscriptions/1155970> [20 de enero de 2014].

Parcero-Oubiña, C., y otros (2009): “Contextos y tecnologías de la orfebrería de Puntas dos Prados”. *Complutum*, vol. 20, pp. 83-108.

Parrot, A. (1970): *Asur*, Madrid: Aguilar.

Perea Caveda, A. (1991): *Orfebrería prerromana. Arqueología del oro*, Madrid: Consejería de Cultura.

Piñel Sánchez, C. (1998): *La belleza que protege. Joyería popular en el Occidente de Castilla y León*, Zamora: Caja España.

– (1965): “Amuletos lunares toledanos”. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, xxi, p. 143-163.

Vandenford, K. H. (ed.) (1984): *Alfonso X el Sabio. Setenario*. Barcelona: Editorial Crítica.

Wittkower, R. (2006): *La alegoría y la migración de los símbolos*, Madrid: Ediciones Siruela.

Tipología de las joyas en el vestido de la corte castellana en la última Edad Media

Laura Vegas Sobrino
María Teresa Viñas Torres
Investigadoras

Resumen: La definición de los recursos descriptivos para conocer las joyas de la nobleza correspondientes a los reinados de Juan II y Enrique IV de Castilla ha sido hasta ahora enunciada solo parcialmente. Los estudios previos, si bien recogen una abundante cantidad y variedad de estas obras de arte, constituyen trabajos aislados que se centran en descripciones individuales y destacan la elaborada estética de joyas determinadas, el valor material de las que formaron parte de una misma cámara o su utilidad en la configuración de la imagen de su portador, entre otros aspectos. Este artículo propone una serie de tipologías que engloben y diferencien todas las joyas de las que se tiene constancia por estos trabajos, y nuevas referencias documentales y literarias, enunciando sus elementos iconográficos, describiendo sus materiales, y cuando es posible las técnicas y diseños decorativos usados para su composición.

Abstract: The definition of descriptive resources to explore the jewelry corresponding to the reigns of Juan II and Enrique IV of Castile nobility has been only partially stated. Previous studies, while collecting an abundance and variety of these works of art, focus on individual descriptions about the elaborate aesthetic of particular pieces, the material value of some of them in the same camera, or its useful in shaping the image of its owner, among others. This paper proposes a number of typologies that includes and differentiates all the jewelry on record for these jobs, with new documentaries and literary references. For this purpose, iconographic elements, materials and techniques used for decorative designs, were analyzed, considering the symbolic character associated to some of them.

Las fuentes para las joyas de los tres primeros cuartos del siglo XV en Castilla

Las joyas correspondientes a este ámbito cronológico conservadas son muy escasas, y entre ellas casi ninguna parece corresponderse con los formatos que consideramos hoy dentro del grupo genérico de joyas para vestir, teniendo en cuenta las notables diferencias entre el concepto de traje actual y medieval. No se han recogido arreos de caballo, ni prendas ricas con aplicaciones de randas y flocaduras de oro o plata, o bordadas, pese a que en la documentación utilizada tienen una consideración similar a las piezas que sí se han analizado.

Huelga decir que muchas de estas obras habrían sido reutilizadas, integradas o incluso fundidas, lo que hace extremadamente difícil la posibilidad de seguir su rastro, y es por ello por lo que, gracias a las fuentes documentales, plásticas y literarias, podemos conocer su existencia.

Las fuentes documentales

Son las fuentes que para este marco geográfico y temporal contienen un mayor número de datos, y que, tras su necesaria una interpretación, nos dan a conocer tanto la forma como la signi-

ficación de las joyas que albergan. Esto es debido en primer lugar a que estos documentos son en su mayor parte de carácter privado, y, tanto para las joyas como otros bienes, mantienen una actitud hermética en cuanto a la preservación de la intimidad del propietario, de acuerdo con la mentalidad de la época. Por eso solo ofrecen descripciones someras, centradas principalmente en justificar el valor económico asignado a cada obra por sus materiales y su peso, además de determinar su propiedad y rasgos más característicos (tipo, iconografía, divisas, esmaltes, piedras principales, número de piezas…), sin entrar generalmente en ningún detalle del que pudieran extraerse informaciones personales del testamentario, señor de una casa… por los propios contemporáneos.

Las fuentes plásticas

Dada la escasez de piezas conservadas, las fuentes plásticas son la principal herramienta para conocer los diseños y modelos, si bien en la mayoría se representa solo lo que para este estudio se ha denominado joyería simple, siendo comparativamente escasas las joyas historiadas. Las joyas con nombre propio identificables quedan prácticamente reducidas a las pertenecientes a las órdenes de caballería[1], y en menor número, aunque también identificadas principalmente por estudios heráldicos, a divisas y armas de individuos muy concretos.

Al utilizar la pintura, miniatura y escultura como fuente para el estudio de la joyería castellana del siglo xv, es importante estimar hasta qué punto habrían podido los artistas tener contacto con las joyas, e incluso con el conjunto de los vestidos de los caballeros y damas que aparecen reproducidos, y si sería suficiente como para representarlos con el detalle suficiente[2]. Más allá de esta consideración, cabe plantearse incluso el valor otorgado a los diseños de las joyas por los hombres del siglo xv, teniendo en cuenta las diferencias entre los costes materiales y de salario de los joyeros. Todo parece indicar que, como sucede en otras manifestaciones artísticas contemporáneas, las joyas historiadas aluden a objetos, plantas o animales codificados de acuerdo a un concepto que es el que se representa, y este hecho trascendería al diseño de la joya y a la manera de incluirla en los retratos, por otra parte escasísimos en este momento, y pocas veces con rasgos individualizadores.

Las fuentes literarias

En cuanto a las fuentes literarias, complementan los documentos en las descripciones formales de piezas especialmente singulares, y sus usos sociales, en particular los ordenamientos con legislación suntuaria. Se han utilizado cancioneros, crónicas, sumas a obras traducidas, traducciones y tratados. Estos últimos son especialmente interesantes porque algunos, de carácter moral, y centrados en criticar la ostentación a partir del uso del vestido, pormenorizan en rasgos característicos de las joyas, que exageran con otros del conjunto de prendas del traje de caballeros y damas.

Fuentes utilizadas

La importancia de todas estas fuentes, pese a que su interés por las joyas está muy alejado del de la Historia del Arte, reside en la posibilidad de cruzar los datos sobre las piezas como objetos, su

---

1 Fernández de Córdova Miralles, Á., "Las divisas del Rey: escamas y ristres en la corte de Juan II de Castilla", en *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional,* N.º 91, 2012, pp. 22-37.

2 Es el caso del balaje de Salomón de Isabel I, identificado como una joya grande y de color rojo, que la reina viste en diferentes retratos por Arbeteta Mira, L., "La corona rica y otras joyas de estado de la reina Isabel I". En *Isabel la Católica [exposición]: la magnificencia de un reinado.* Valladolid: Junta de Castilla y León, 2004, pp. 169-186.

producción, usos, simbolismo y materiales. Para ello, a partir de una muestra de cincuenta y dos documentos[3] correspondientes a la nobleza castellana, de entre 1393 y 1486, este trabajo analiza los tipos de joyas y la correspondencia entre el uso estético de ciertos materiales, asociados por su alta estima, exotismo o carácter alegórico a determinadas formas, que tendrían el fin último de vestir a su portador configurando una imagen de poder de acuerdo a su lugar en la jerarquía social del momento.

Los documentos corresponden al Archivo General de Andalucía; Archivo General de Simancas; Archivo Histórico Nacional Sección Nobleza; Archivos Histórico Provinciales de Burgos y Guadalajara; Archivos de las Casas Ducales de Alba, Alburquerque, Medina Sidonia y Medinaceli; Archivo Histórico de Viana; y Archivo del Monasterio de Guadalupe, y proceden de testamentos (inventarios y codicilos), libros de cámara y maestros (cargos, datas, cédulas, nóminas y albalaes), y capitulaciones matrimoniales[4]. Correspondientes a la esfera pública, se han consultado los ordenamientos de las cortes de Alcalá de Henares, Valladolid, Palenzuela, Toledo y Madrigal entre 1348 y 1438.

La literatura consultada abarca crónicas historiográficas, biográficas y de viajes; traducciones y glosas; cancioneros y tratados. Las joyas que aparecen en documentos y literatura se han puesto en relación con las representadas en fuentes plásticas siempre que ha sido posible, teniendo en cuenta las identificaciones realizadas por otros autores, tanto desde el punto de vista de la Historia del Arte, en estudios que recorren la historia de la joyería desde el momento inmediatamente posterior a 1475, como desde otras disciplinas.

Los tipos de joyas

Teniendo en cuenta las limitaciones de este estudio y su enfoque exclusivamente histórico-artístico, para llevar a cabo una definición rigurosa que abarque los diferentes elementos que determinan la tipología de una joya, se ha optado por llevar a cabo un análisis formal que pueda servir como base a posteriores trabajos de indagación iconográfica y sociológica. Para ello se ha procedido a clasificar las joyas considerando tres aspectos: su posición respecto al cuerpo; su forma propiamente, valorando si tenía iconografía o no y cuáles eran los recursos usados para su diseño compositivo; y su uso, recogiendo a lo largo del desarrollo de los dos apartados anteriores, únicamente aquellos aspectos estrictamente funcionales, sin ahondar por ahora en su simbología.

Los tres grandes bloques temáticos que se establecen de esta forma no resultan excluyentes entre sí, sino complementarios e imprescindibles para comprender cada joya en todas sus facetas como obra de arte. En las ocasiones en que la información concerniente a todos ellos ha podido completarse, es posible incluso comprender su sentido dentro del contexto para el que se crearon, y su lugar dentro de las ambientaciones cortesanas.

A pesar de la importancia de los materiales para el uso, la significación y el diseño, el enfoque exclusivamente histórico artístico del artículo ha hecho que no se hayan incluido referencias (más allá de las aportadas por los propios documentos), sobre la procedencia, tamaño, color o talla de las piedras, la calidad de los metales y características de los materiales orgánicos empleados. Igualmente, dado el espacio disponible y la dificultad de lectura que implicaría, tampoco se

3 Solo se han manejado documentos en castellano que mencionen joyas.

4 Procedentes del Archivo Ducal de Frías, a partir de Franco Silva, A., *La fortuna y el poder. Estudio sobre las bases económicas,* Cádiz: Universidad de Cádiz, 1996.

han recogido las variantes terminológicas que aparecen en las fuentes documentales y literarias en referencia a una misma palabra.

Los tipos de joyas según su colocación

Por su ubicación sobre el cuerpo existieron joyas para la cabeza, el cuello, los hombros, los brazos, los dedos y el torso. La motivación para desarrollar primero este sistema de organización es que, salvando las diferencias a las que ya se ha aludido entre la consideración actual y bajomedieval de lo que es una joya, está acorde con la mentalidad de la época, que agrupa las piezas respecto a su forma[5], y luego relaciona estos grupos respecto a su posición en el cuerpo. El orden de las relaciones de joyas, según su posición, se mantiene en los diferentes documentos, de lo que se deduce que existe una jerarquía, que se ha respetado a la hora desarrollar las definiciones.

La principal salvedad de esta forma de proceder está en que a veces se plantea un problema de asociación entre términos y tipologías, bien porque una misma palabra parezca referirse a objetos diferentes o porque se desconozca su referente. Estas cuestiones se han recogido, apuntando sus posibilidades en cada caso.

Los tipos de joyas según su uso

Como ya se ha dicho, además del uso funcional de joyas contenedores, prendas o instrumentos musicales, las joyas tenían una significación asociada en primer lugar a la jerarquía social, complementada con elementos heráldicos e incluso a conceptos mágico-religiosos. Esto se manifestaba en signos más o menos complejos, que abarcaban desde rótulos (de los que en la mayor parte de los casos no se describe el contenido, sino simplemente que tenían letras) a signos codificados como las armas, o las divisas cuyo referente estaría más cerca de objetos o animales reales, pero que sin embargo aludirían a conceptos más singulares y por tanto difíciles de interpretar (e incluso identificar dentro de esta categoría) si no se conoce la biografía de su portador. De acuerdo con este razonamiento no se descarta que alguna de las figuras recogidas más adelante entre las joyas historiadas sea una divisa, aunque también cabe la posibilidad de que sencillamente se trate de un signo reconocible dentro de la mentalidad contemporánea, cuyo sentido último se nos escape actualmente.

Los tipos de joyas según su forma: iconografía y diseño

Para llevar a cabo una catalogación formal lo más precisa posible, y que complemente las tipologías definidas[6] en trabajos previos sobre joyas castellanas, se han comparado obras de la misma nomenclatura valorando la cantidad y el tamaño de sus materiales, la disposición de unos respecto a otros y los diseños que conforman. Cuando ha sido posible también las partes de que se componen: piezas, sistemas de unión entre ellas, posibilidad de transformación por estructura variable y añadidos colgantes.

Se han denominado joyas simples aquellas de las que no se menciona ningún tipo de figuración en el diseño, más allá de motivos decorativos de tipo recurrente, con los que no ha

---

5 Un ejemplo es el inventario de joyas de Juana de Portugal, reina de Castilla, realizado en torno a 1445, en el que se relacionan por este orden: collares, collares de garganta, cadenas, joyeles, fajas, tejillos; atendiendo a su valor y posición. Véase Pélaz Flores, D., "Lujo, Refinamiento y Poder en la Cámara de María de Aragón (1420-1445)". En *Estudios Recientes de Jóvenes Medievalistas.* Lorca, 2012, pp. 111-126.

6 Arbeteta Mira, L. *op. cit.,* pp. 169-186.

llegado a constituirse por el momento ninguna asociación simbólica. Sin embargo, hay que reiterar que no debe descartarse el carácter sígnico de alguna de estas piezas, bien a partir de su vinculación con un determinado cargo o personalidad, o de los materiales que la configuran.

Las joyas en el cuerpo

La silueta del traje noble, derivado de la armadura, se caracterizaba por unos hombros muy anchos, cintura estrecha y piernas estilizadas, con un marcado gusto por los tocados desarrollados. Teniendo en cuenta el concepto de traje por superposición de la época, las joyas constituirían la última de las capas y por tanto la más visible dentro del conjunto del vestido. En la silueta descrita se potenciaría la forma de la zona de cabeza, cuello y hombros, donde se colocaban las que parecen ser las principales joyas, seguidas por las que marcan la estrecha cintura a veces en contraste por la ampulosidad de faldas en caderas que se enmarcarían con cintos de caderas. Quedaría en un segundo nivel dentro de esta jerarquía las joyas colocadas en el pecho y las extremidades superiores.

Los inventarios utilizados para la realización de este trabajo distinguen entre anillos y sortijas, sin que haya podido apreciarse la diferencia entre ambos; lo mismo sucede con las sartas, los hilos y las ensartaduras, que se han denominado genéricamente como sartas. Asímismo, dentro del conjunto analizado se han asociado joyeles, fermalles, alhaítes, alcorcíes y algunos relicarios, que aunque difieren etimológicamente, debido a su colocación y forma podrían asociarse en un mismo grupo.

Joyas de cabeza

De acuerdo a cómo aparecen reflejadas en los documentos, y la silueta descrita, en la cabeza se llevarían las joyas de mayor consideración: corona y guirnalda[7]. Se han recogido también tocados, guarniciones de sombrero y partes de armadura como la celada y el almete, entre las joyas de cabeza, cuando sus características materiales, técnicas y estéticas las hacían asimilables a las primeras.

Aunque la muestra documental utilizada abarca documentos pertenecientes a las cámaras de Juan II y Enrique IV, se ha encontrado una única corona en un inventario de finales del siglo XIV con los bienes de Leonor Enríquez, esposa del conde Fernán de Castro, cuya descripción no permite conjeturar la composición de sus piezas. El resto de las coronas que aparecen corresponden a figuras religiosas, y ninguna es de oro ni se describe su diseño.

> "Otro sí tomóme el Conde Don Fer/nando mi marido corona de oro / en que auía quarenta e dos doblas de oro / e seis zafíes, que eran tamaños como / nuezes e cinco balaxes que eran tama/ños como habas grandes, e quarenta e ocho granos de aljófar que eran / tamaños como garvanzos. Esta corona / con un agumanil de plata, que pesaba / cinco marcos, me dexó empeñado en / Sevilla quando fue a la de Montiel por / diez e seis mill m*aravedí*s [...]"[8].

Las guirnaldas serían joyas de cabeza para llevar sobre la frente, como indican sus descripciones. El número de piezas de que se componían permite en ocasiones averiguar si se trataba

---

7 Ocurre también con las coronas y garlandas (guirnaldas) y chapeletes, ya definidas por Giménez Soler, A., "Algunas coronas reales de Aragón. Datos arqueológicos". *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona,* n.º 10, vol. 2, 1904, pp. 62-67.

8 Archivo Ducal de Medinaceli (en adelante ADM), Feria leg. 55-56, fol. 38r-38v.

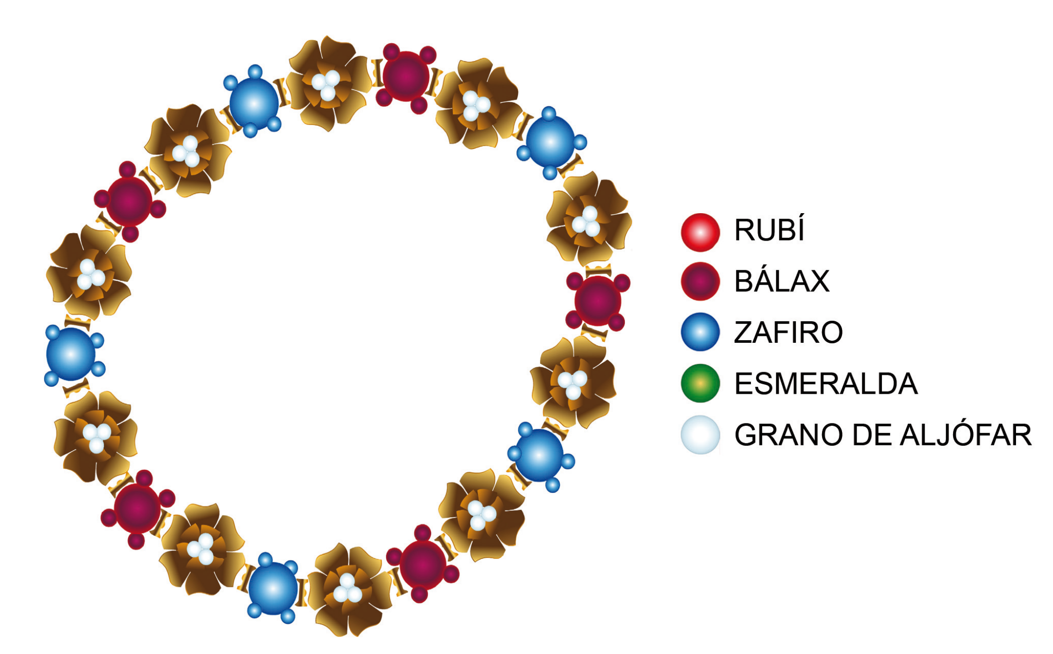


Figura 1. *Interpretación esquemática de una guirnalda de oro cerrada con veinte miembros y goznes.* Elaboración propia.

de joyas a abiertas o cerradas. El número de piedras, figuras y cantidad de aljófar que reunían hace pensar en obras muy ricas (figura 1).

Joyas de cuello, hombros y pecho

Las dos tipologías principales para el cuello serían el collar y el collar de hombros, seguidos de las gargantas (collar, cadena y red de garganta) y las cadenas. Abarcaban desde la garganta hasta el pecho, y en los casos más lujosos también la espalda: "[…] con el collar lançado fasta medias espaldas, […]"[9]. Sobre el pecho se colocarían las joyas colgantes de collares y collares de hombros, así como aquellas que se prendieran o aplicasen a la ropa (cabezadas de camisa, costuras, tabardos, redondeles, aljubas, y otras ropas del grupo de los sobretodos), como parece ser el caso de agujetas, guarniciones, bastones y brochaduras:

> "E tomome más: unos / paños de ome de cetuní dorado con unas / vandas de tapete prieto cercadas con unas / cintas de silgo blancos, e eran afor/radas en zendal verde. E en el ta-bar/do avía veinte brochaduras de aljó/far de figura de panecillos de oruga, sal/vo que eran grandes, e estaban puestos / en cada panecillo sobre foja de oro ochen/ta granos de aljófar tamaños como gar/banzos pequeños, e en medio de cada / panesillo estaba en el uno un balaz e en / el otro un zafir. Los balaxes e los zafís / eran tamaños como habas. E estos pa/necillos de aljófar vi yo levar a la Rey/na de Navarra en un redondel quan/do entraron en Segovia. E en el alju/ba avía veinte e quatro brochaduras / de aljófar más grueso que arve-jas, fe/chas de figura de [sic], e tenía encima unas piedras contraechas verdes e bermejas. / Estas brochaduras vi yo a la Reyna / de Navarra en unos paños de tapete a meitad parda e verde en Segovia. El cairote / tenía veinte brochaduras de aljófar de / figura de madriño salvo que non tenía / piedras"[10].

9 Martínez de Toledo, A., *Arcipreste de Talavera o Corbacho,* Madrid: Clásicos Castalia, 1985, p. 130.
10 ADM, Feria, leg. 55-56, fol. 29r-30r.

Las brochaduras serían el antecedente de las bronchas o brocamantones, que a finales del siglo xv y durante el xvi habrían evolucionado hasta ser joyas singulares. El carácter seriado original de esta tipología aparece al ser comparada con los miembros de los collares: "Ot*ro* mie*m*bro de oro com*m*o broncha vano, co*n* un camafeo blanco / sobre calçedonia, e co*n* una grinalda derredor, e co*n* q*ui*nce / granos de aljófar e q*ua*tro çafir*e*s e tres rrubís peq*ue*n*n*os"[11].

Además la mayoría de las veces aparecen en grandes grupos, y solo excepcionalmente aisladas, o en un grupo de cuatro de las que se especifica que son grandes. Muchas se confeccionan de aljófar menudo, o plata sobredorada, aunque también las hay de oro y que incluyen piedras preciosas y semipreciosas. Dado su tamaño y cantidad, y las precisiones del documento citado anteriormente, es lógico pensar que no fuesen macizas.

Joyas de manos: dedos, muñecas y antebrazos

Las manos se adornaban con anillos, sortijas, pulsera, brazaletes, ajorcas y manillas. La diferencia entre los dos primeros no está clara, pero debió de existir, porque en un mismo registro aparecen con nombres distintos.

La sortija es la joya más abundante: el número total de objetos de esta tipología que aparece en la muestra no puede contabilizarse con exactitud debido a que a veces ni si quiera se concreta cuántas hay. Sus partes serían el engaste (casi siempre una piedra central, rodeada de otras menores o granos de aljófar); el verdugo o aro, habitualmente de oro y que puede llevar nombres inscritos, o ir esmaltado. También se han encontrado sortijas cubiertas de plata roja o rosicler, o hechas de cornalina, de búfano, de acero, y de azabache o de ámbar guarnido de oro o de plata sobredorada.

Los materiales engastados al verdugo son de lo más variado, y a parte de las piedras preciosas más habituales (rubí, zafiro, esmeralda y balaje) se han encontrado con cornalina, unicornio, camafeos, calcedonias, topacios, diamantes, granates, turquesas, granos de aljófar agrupados, amatista, o zafiros orientales. El tamaño de las piedras, que se rodean muchas veces de granos de aljófar, suele medirse en comparación con frutas y legumbres, igual que sucede para el resto de joyas: desde nueces hasta lentejas, pasando por garbanzos, avellanas con o sin su cáscara, o habas.

Hay sortijas que son en realidad sellos con las armas de su propietario, y otras están hechas a manera de pequeño escudo o broquel, o tienen el verdugo esmaltado con esta figura. También existieron las sortijas hechas a imitación de las cintas de ceñir, con un pequeño cabo y hebilla en lugar de piedra, e incluso se ha encontrado el caso de una sortija de oro que se abría para hacerse cuatro partes, sin que puedan precisarse más detalles. Aunque su lugar natural serían los dedos, en varias ocasiones aparecen al cabo de cordones, cadenas y cintas.

Entre las joyas para las manos, las que aparecen más frecuentemente son las manillas, en muchas ocasiones descritas por parejas, y en grupos de seis y de doce. Serían un tipo de pulsera redonda abierta mediante goznes, aunque también las habría de tipo brazalete. Podían ser de oro, de plata dorada o de vidrio; e ir decoradas con esmaltes, nieladas, labradas de hilo, cargadas de ámbar, o bruñidas. Además al igual que sucede con los collares y cadenas en ocasiones tenían colgantes atados.

---

11 Archivo Histórico Nacional, Sección Nobleza (en adelante AHNSN), Osuna, C., 312, D.70, fol. 1v.

"Seys pares de manillas de oro esmaltadas. Atado en la una manilla, un cofresillo chiq*ui*to / de oro esmaltado de esmalte negro, co*n* una esme/ralda por çerradura. Más otra manilla de oro por su cabo, q*ue* dis q*ue* se / p*er*dió la co*m*pan*n*era de ella q*ua*ndo parió la Duq*ue*sa"[12].

Su principal diferencia con las ajorcas, que aparecen en documentos más tardíos y en mucha menor cantidad, es que éstas estarían cerradas. Pero al igual que las manillas van en parejas, o en grupos de cuatro, aunque en este caso solo se han encontrado de oro.

Los brazaletes son también escasos, pero parecen joyas de mayor relevancia que las de las dos tipologías recientemente descritas. Podían tener dos piezas, y quizá abrirse igual que las manillas, con las que se ponen en clara relación: "[...] dos manillas braçalet*e*s e ot*ra*s doze manillas, las / seys esmaltad*a*s e las seys bruñidas, q*ue* pesaro*n* dos / marcos e dos o*n*ças e seys rreal*e*s [margen derecho] 2 m*arco*s 2 o*nça*s 6 rr*eales* [...][13].

Aparte de esta pareja de manillas-brazalete, el resto de los brazaletes se describen como piezas singulares ricamente decoradas con piedras y perlas, y como sucede con las ajorcas, aparecen en documentos posteriores a los de las manillas.

La sonoridad que pudieran producir todas estas joyas si se llevaban en la misma extremidad, sería otro elemento a valorar por sus portadores, en un efecto similar al de las sonajas. Uno de los brazaletes individuales de que se ha tenido constancia, aparece descrito en las cuentas del tesorero de Isabel I como "un brazalete de unas aldabas de oro", con lo que puede relacionarse con algo similar a las piezas metálicas para llamar a las puertas, si bien es cierto que el término *aldaba*[14] también podría hacer referencia a la iconografía de la pieza.

Joyas de ceñir

Este grupo comprende aquellas piezas que inicialmente tendrían una base en tejido o cuero, pero estarían elaboradas con materiales preciosos, hasta el punto de ser consideradas joyas por sus dueños, y que se colocaban sobre la última capa del traje para ceñir la cintura o cadera. Abarca las cintas, cintas de caderas, fajas y tejillos; una serie de objetos a medio camino entre las joyas y las prendas, ya que en realidad se trata de una parte del traje decorada abundantemente con piedras y metales preciosos, igual que algunos tocados y sobretodos confeccionados con hilos de oro a los que se aplican perlas en las guarniciones de los ruedos o piedras en determinadas zonas del motivo textil. Las cintas por su parte pueden ir bordadas con aljófar creando motivos o textos breves, pero sobre su base también pueden aplicarse tachones y barras, de oro y plata, y a veces, esmaltados o barnizados. Formalmente rematan en un cabo metálico que se abre con sortijas por un extremo, y una hebilla por el otro. Además los hombres podían llevar asidos a ellas espadas roperas especialmente guarnidas, y bolsas y taleguillas confeccionadas en oro, plata y aljófar.

El término *tejillo* se referiría originalmente a cintas hechas de este tejido, habitualmente en negro. Cintas y tejillos podían decorarse además de con los apliques mencionados con fermalles, bullones, morlanes, monumentos y cadenillas. Otras partes de la cinta eran el brocal o veril, que guarnía los bordes, la escarcela o bolsa ya mencionada, y el carriel o morral.

---

12 Archivo Ducal de Alburquerque (en adelante ADA), D.7, n.º 38, caja 7, n.º 32, fol. 9v.

13 AHNSN, Osuna, C., 117, D.6-54, fol. 109r.

14 Según el DRAE: aldaba. (Del árabe hispanomusulmán *aḍḍabba,* y este del árabe clásico ḍ*abbah;* literalmente "lagarta", por su forma, en origen semejante a la de este reptil). 1. f. Pieza de hierro o bronce que se pone a las puertas para llamar golpeando con ella. URL: <http://www.rae.es/> [consultado 31/12/2013].

A diferencia de las cintas y los tejillos, las cintas de caderas no parecen haber tenido una base textil, y tendrían una estructura semejante a la de los collares, ya que también enumeran sus miembros y partes en los documentos. Debieron de ser un elemento importante en la moda masculina de la década de 1460, a nivel internacional. Configuraron una silueta muy diferente a la descrita al principio de este apartado, ya que abullonaban las prendas en torno a la cintura del caballero.

Joyas movibles y con movimiento

Los joyeles, fermalles, alhaítes, alcorcíes y piedras engastonadas en solitario no estaban sometidas a una ubicación predeterminada, y se colocaban individualmente o como colgante de otra joya, como sucedía con los pequeños contenedores de tipo bujeta para perfumes[15], relicarios, estuches, malas y cofrecillos. La movilidad de estas joyas permitía acercar al cuerpo de forma más selectiva tanto las piedras de que se componían y sus propiedades asociadas como los elementos mágico-religiosos que contenían. De la misma forma resultan más versátiles a la hora de crear una estética determinada o hacer ostentación de su valor y simbología.

El movimiento del cuerpo, que hacía visible las distintas prendas del traje, y los efectos tintineantes de temblantes, pinjantes y facetas de las joyas, se completaba con la sonoridad de lujosas sonajas de oro con piedras preciosas y campanillas. Otro instrumento musical son las bocinas que, realizadas en oro o talladas en coral, o ámbar, contaban con cadenas que podían colocarse alrededor del cuello o el torso, de las que colgaban perlas y piedras:

> "Vna bozina negra de ámbra con vn torçal de oro con su cadenillas de / oro e en cabo vna pe*r*la."[16]; "Una bozina de oro co*n* seys çafires e cinco balajes, e treinta / e seyss perlas. E mas una jarra q*ue* está en la d*i*cha bozina, çin/co perlas e dose esmeraldas, e un diamante pequ*e*n*n*o, e un balax / más peq*ue*n*n*as. E más, en dos verg*a*s de oro / en q*ue* cuelga la bosina, syete perlas e qu*a*tro / esmeraldas e tres balajes"[17].

El diseño de las joyas

Como punto de partida, por su diseño las joyas se han dividido entre seriadas[18] y singulares. Las joyas seriadas son las que repiten uno o varios motivos en una serie ordenada, de la que puede extraerse un patrón combinatorio. Estos motivos se unen mediante sistemas no rígidos, que permitan la adaptación de la joya sobre el cuerpo, o bien se repiten sobre varias joyas que podrían colocarse sobre el cuerpo correlativamente, como en el caso de las manillas y ajorcas. Se ha llamado joyas singulares a aquellas con un motivo compositivo único. Pero para que estas denominaciones no conduzcan a error, hay que tener en cuenta que tanto entre las joyas singulares como las seriadas se pueden encontrar ejemplares extraordinarios, que se individualizan respecto al resto con un nombre propio, igual que no todas las joyas aquí descritas como singulares por el esquema que sigue su diseño lo tienen.

---

15 Vegas Sobrino, L., y Viñas Torres, T., "Perfumadores, fruteros y confiteros: recipientes para exhibir el lujo sensorial entre la nobleza castellana del siglo XV". *Anales de Historia del Arte,* n.º Esp. (II): V Jornadas complutenses de Arte Medieval Splendor, 2014 [en prensa].

16 Archivo General de Andalucía, Priego, 1141/600-633, fol. 23v.

17 AHNSN, Osuna, C., 215, D.89, fol. 2v.

18 Arbeteta Mira, L. *op. cit.,* p. 173. Define los joyeles como joyas no seriadas.

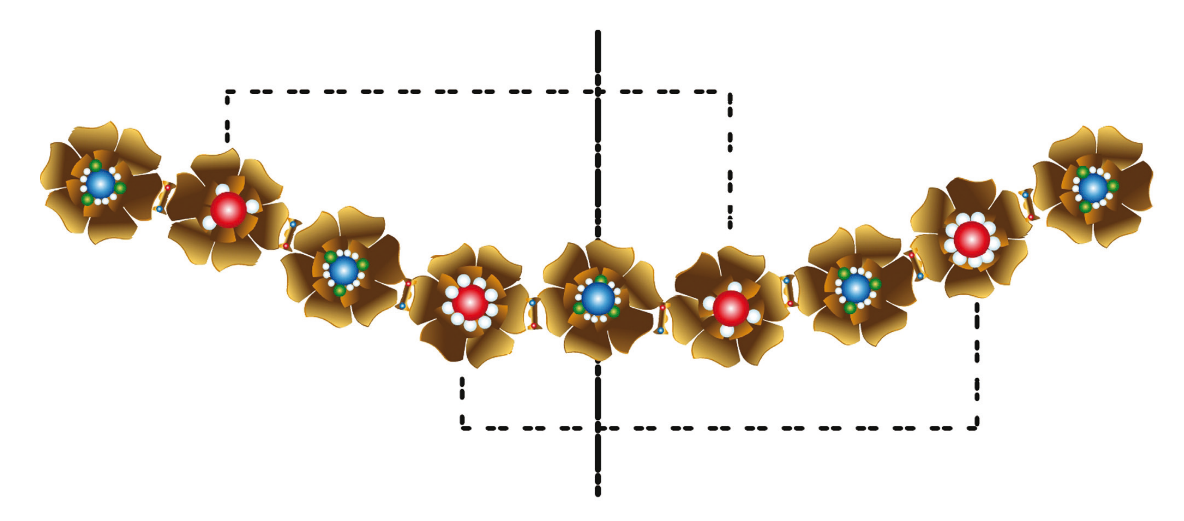


Figura 2. *Interpretación esquemática de una guirnalda de oro abierta con nueve rosas.* Elaboración propia.

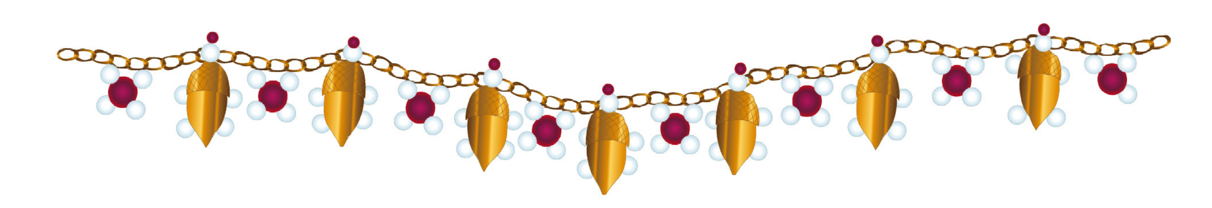


Figura 3. *Interpretación esquemática de una guirnalda de oro abierta con siete bellotas.* Elaboración propia.

Joyas seriadas

Coronas, guirnaldas, collares, cadenas, cintas, cintas de caderas y brochaduras se componían de una serie de piezas que podían tener el mismo esquema compositivo, en lo que se ha denominado series sencillas, o combinar varios juegos de piezas con posiciones alternadas respecto a uno o varios ejes, en lo que se ha llamado series complejas.

Ambos modos de composición conviven en una misma tipología de joyas simultáneamente: por ejemplo, se han encontrado modelos de guirnalda en los que la serie es sencilla, mientras que en otros se alterna combinando dos o más tipos de piezas. El centro de la guirnalda aparece definido en las descripciones como el lugar que ocupa la pieza principal sobre la frente. En torno a este eje central se puede desarrollar la serie compositiva de piezas de forma simétrica, o a partir de centros secundarios (figuras 2 y 3).

Para el estudio del diseño de las joyas de cuello, se han dividido entre las ensartadas, las confeccionadas a partir de eslabones, y las de miembros. Las primeras se organizaban en un hilo o ensartadura que podía ser de oro, en el que se enfilaban cuentas de: ámbar, azabache, calcedonia, coral, cristal, nácar, oro (llanas o esmaltadas), perlas y granos de aljófar. El sartal sería tanto un sistema de guarda o almacenamiento de materiales, como la denominación utilizada para joyas sin concluir. Este tipo de collares se diseñaban siguiendo multitud de combinaciones, algunas de las cuales son: cuentas del mismo material y distinto tamaño en oro y aljófar, mezcla de estos dos materiales, de dos materiales orgánicos como el coral y el nácar, o de ámbar y calcedonia. Otras veces solo se mencionan los colores de las piedras combinadas, como por ejemplo: negro, turquesa y azul, piedras azules con aljófar, o pardillas con oro.

Entre los collares analizados (además de cadenas y cadenas de muñeca) pertenecientes al segundo grupo, la mayor parte se componen de eslabones de oro con forma indefinida, aunque se mencionan los siguientes tipos: torcidos, en S, redondos o anillados, de troncos y en forma de puntas de diamante, en un número que oscila desde veintiséis hasta setenta y ocho por joya. En cuanto a su decoración, estos podían ir esmaltados, esmaltados por una cara y dorados por la otra, o esmaltados simulando piedras preciosas. Aunque el esmalte sería el principal recurso utilizado en las combinaciones, se ha encontrado un collar realizado con eslabones de hueso y de oro. Casos excepcionales serían, por un lado, el del collar en el que los eslabones de oro recrearían una prenda defensiva como hechura de jasarán[19]:

> "Otro collar de oro de fechura de jasará*n* sensillo, en q*ue* ay sesenta y qu*a*tro / eslauones. De la vna p*ar*te están todos dorados, y de la otra p*ar*te esmaltado. / So*n* los eslauones torçidos, y pesa*n* syete marcos y çinco honças e vna / ochaua"[20].

Y por otro, la cadena, cuya estética se asimila a una zona geográfica:

> "[...] Vna cadena de oro q*ue* pesa tres / marcos y tres onças e tres rreales, la qu*a*l / es de ley de oro de doblas, y es de fechura / fra*n*çesa. [...]"[21]; "[...] Yten otra cadena de oro françesa de bollones, que peso seys marcos e dos florines e medio que tenía çincuenta e seys esclauones [...]"[22].

Las cadenas podían ser de varias vueltas: "[...] Una cadenilla de oro menuda fra*n*çesa de nueue / bueltas. Pesó una onça e un rreal. Físose ésta / e un sello d*e* la ot*ra* cadena menuda, q*ue* era de / Santillana [...]"[23]. A parte de las de oro se han encontrado cadenas de aljófar, de vidrio esmaltado y de color blanco.

Por último, según el diseño, las joyas de cuello de miembros se puede subdividir entre las que tienen figuración y las que no. Se denomina *miembro* a cada uno de los elementos seriados que componen collares, cintas, cintas de cadera..., unidos por goznes, charnelas, ganchos o pasadores[24]. Los motivos de estos miembros podían contener figuración o no, configurándose a partir de combinaciones de piedras, perlas, aljófar y esmaltes, y otros con nombre propio de los que no se especifica la morfología.

Los diseños mezclan el aljófar o las perlas con piedras preciosas, formando juegos de color entre nacarado, rojo, verde y el brillo de los diamantes. La cantidad de perlas o granos de aljófar es muy superior a las de las piedras, que aparecen en grupos pares e impares, por lo que probablemente se alternarían. También se ha encontrado un collar compuesto por ciento cuarenta perlas, sin ninguna piedra.

Este tipo de joyas podían ser enriquecidas con colgantes, relicarios, piedras engastadas en solitario o joyeles, que al igual que ellos podían tener nombre propio, otro factor a tener en cuenta para la jerarquía de esta tipología.

---

19 Fernández de Córdova Miralles, Á. *op. cit.* Corresponde al tipo de collar defensivo texturado similar al de la escama y el camail.

20 Archivo Ducal Casa de Alba, Libro Maestro, p. 259.

21 Archivo General de Simancas (en adelante AGS), CMC, 1.ª época, leg. 84, D. 53, fol. 1r.

22 Franco Silva, A. *op. cit.,* p. 456.

23 ADA, Alburquerque D.7, n.º 38, caja. 7, n.º 32, fol. 9v.

24 Arbeteta Mira, L. *op. cit.,* p. 171.

Se han localizado dos casos de lo que podría denominarse collares a juego con otras joyas. El primero comprende una cinta de cadera y un collar con nueces; es propiedad de Enrique IV, y se menciona como perteneciente con anterioridad al conde don Enrique:

> "[...] la *qua*l / çinta e collar fue del Conde / Don Enrrique, *que* los vos / tenedes en los mis al/ cáçares de la çibdat de Segou*ia*, / *que* es la d*i*cha çinta de caderas obrada sob*re* / plata, e asentada sobre vna chapa de plata / dorada de fechura de nueses q*ue* pesa / co*n* el d*i*cho cuero e plata seys m*a*rcos e vna honça e / q*ua*tro ochau*a*s, e el d*i*cho collar q*ue* es de la / misma obra de nuezes, fecho de tres pieças /, q*ue* no*n* le falta syno*n* medya nuez, que / pesa el d*i*cho collar q*ua*tro m*a*rcos y dos onças / de oro,[...]"[25].

El segundo juego lo forma un collar de rosas blancas y rojas con troncos, a juego con una guarnición de sombrero perteneciente a Isabel I[26], que serían ya posteriores al periodo de estudio de este trabajo.

Además, se han localizado dos collares que comparten iconografía con otras joyas, aunque la documentación no establece una relación entre ellas; unas hazalejas para púlpito bordadas con Jarras de Santa María, pertenecientes a la duquesa de Feria Elvira Laso de Mendoza; un joyel también con esta divisa que perteneció a María de Aragón, reina de Castilla; y el que sería el collar del Mariscal de Aragón, Álvaro de Ávila. También divisas, pero en este caso personales, puede establecerse una correspondencia entre el collar de los ristres con que se representa a Juan II en la Carturja de Miraflores, identificado por Fernández de Córdova Miralles[27], y un joyel de un ristre correspondiente a su Cámara:

> "[...] un / joyel de oro fecho a manera de rreste, e en él engastonado un / rrubí balax grande, e q*ua*tro per*l*as en él puestas grandes. [...] Q*ue* pesó el dicho / joyel tres o*n*ças e tres ochau*as* e media. (*margen derecho*) 1 joyel oro.[...]"[28].

Por último, y en torno a las divisas personales y de órdenes, puede ponerse en relación tanto con el collar de los ristres como con el de la orden de la escama (otro ejemplo de diseño seriado, en este caso por superposición de las placas que conforman las escamas, del que sin embargo no se ha encontrado ningún ejemplar entre los documentos consultados), el collar de escarcelas[29] que perteneció a Álvaro de Luna. Este collar tendría en común con el de la escama su función protectora, y con los ristres el ser también una parte de la armadura.

Joyas singulares

En esta categoría se han incluido los joyeles, fermalles, alhaítes, alcorcíes, piedras solitarias, bolsas y tocados. Los rasgos distintivos de los cuatro iniciales no están por el momento muy claros, aunque pueden enunciarse algunas diferencias: por ejemplo, los fermalles aparecen como partes de las cintas de ceñir y pulseras, por lo que al menos ocasionalmente pueden incluirse entre las joyas seriadas, pero son numerosos los fermalles singulares.

---

25 AGS, CMC, 1.ª época, leg. 84, D.61. Fol.2r.

26 De la Torre, A., *Cuentas de Gonzalo Baeza, tesorero de Isabel la Católica,* Madrid: CSIC, 1955, pp. 17-359.

27 Fernández de Córdova Miralles, Á. *op.cit.* Collar de ristres de Juan II en la Cartuja de Miraflores, sello personal; y se ha encontrado un collar propiedad de Álvaro de Luna que dicen "a manera de escarcelas", lo que pudiera ser, al igual que el ristre para Juan II, un símbolo personal, ya que ambos forman parte de la armadura.

28 AGS, CySR, leg. 42, fol. 1a, fol. 1v.

29 AGS, CySR, leg. 42, fol. 2v.

Los alcorcíes por su parte aparecen en ocasiones como parte de los alhaítes. También eran parte de estos últimos los alcorques (aunque probablemente el término no se refiera tanto al calzado que así se denominaba, como al nombre del que derivaría alcorcí en diminutivo) y las hebillas. Suelen aparecer en solitario, pero también en parejas iguales.

Los joyeles son una de las joyas singulares con figuración más abundantes, y cada uno de ellos parece ser diferente compositivamente. Algunos rasgos comunes serían que a veces tienen pinjantes, que pueden colgarse de otras joyas como collares, y que su forma es frecuentemente la del objeto que representa, aunque también hay joyeles a partir de combinaciones de piedras, perlas o aljófar, y especialmente por piedras de gran tamaño o incluso solitarias. Estas son sobre todo diamantes y balajes, de las que se suelen describir sus características de talla. Es posible que otras piedras solitarias de las que no se menciona la tipología fueran también joyeles, como probablemente ocurriría con algunos relicarios, en realidad joyeles que albergaban una reliquia que portar.

En los casos de joyeles sin figuración, existe una tendencia a combinar –igual que en las sartas y en algunos de los miembros de las joyas seriadas– las piedras preciosas con el material nacarado, aunque en este caso predomina el uso de perlas y no de aljófar, de las que se suele especificar si son estantes o pinjantes. Es en los joyeles donde se han encontrado las tallas más particulares, sobre todo en el caso de los balajes: hay a manera de rosa, horadados, e incluso con forma de pico de águila.

Los tocados y las bolsas se han incluido entre las joyas singulares igual que las cintas de ceñir, porque en algunos casos estaban casi completamente confeccionadas con materiales preciosos y semipreciosos. Las bolsas podían estar hechas de red de aljófar, y llevar brochaduras de oro en un número de hasta veinticuatro, o botones de aljófar, lo que hace pensar en la posibilidad de diversidad de tamaño de unas y otros según la prenda a la que se aplicasen.

Los inventarios recogen algunos tocados extraordinariamente lujosos, tanto por la calidad como cantidad de sus materiales, que requerirían un estudio interdisciplinar propio: se trata de la celada rica de Enrique IV y una albanega con partidor de perlas de su madre.

Conclusiones

Este trabajo lleva a cabo un primer acercamiento tipológico a la joyería cortesana en la Castilla de los tres primeros tercios del siglo xv, desde un punto de vista principalmente formal, que servirá como base a estudios de carácter sígnico en cuanto a la iconografía, heráldica y simbolismo de los materiales presentes en las joyas. La definición de las características formales de las obras es indispensable para abordar el estudio de piezas concretas, y abre el camino para el análisis comparativo de aquellas joyas que, con un nombre diferente o pequeñas variaciones, aparecen en diferentes momentos de la historia, y son susceptibles de considerarse el mismo objeto.

Establece una jerarquía justificada entre las diferentes tipologías, de acuerdo con la mentalidad de la época, que por primera vez aparecen ordenadas atendiendo a tres criterios complementarios, después de valorar las posibilidades de los diferentes tipos de fuentes para el estudio de la joyería bajo-medieval.

Aunque el punto de vista del trabajo es estrictamente histórico-artístico, no han querido dejarse de lado todos aquellos aspectos que contribuyan a contextualizar las joyas en un futuro, dentro del conjunto del traje en primer lugar y del vestido luego, ya que con los paños, paramentos, armaduras y arreos constituían las alhajas que hacía parecer a los señores como tales.

La colección de joyas del Instituto Valencia de Don Juan de Madrid. Obras escogidas de los siglos XVI-XVII

Margarita Pérez Grande
Investigadora

Resumen: La colección de joyas antiguas que atesora el Instituto Valencia de Don Juan de Madrid es una de las más destacadas dentro de la sección de Artes Decorativas que forma parte del patrimonio de esta institución. Sin embargo, todavía permanece inédita en su mayor parte, aunque la catalogación razonada que se está llevando a cabo y su posterior publicación permitirá dar a conocer en un futuro próximo no sólo el pormenor de cada objeto, sino también describir la panorámica histórico-artística y cultural que compone la totalidad del conjunto. Se presenta aquí como muestra una selección de objetos relevantes de los siglos XVI y XVII.

Abstrac: Antique jewelry collection that holds the Valencia de Don Juan Institute in Madrid is one of the most prominent in the decorative arts section which is part of the heritage of this institution. However, still it remains unpublished for the most part, although the reasoned cataloging is carried out and its subsequent publication will allow to highlight in the near future not only the detail of each object, but also describe the panoramic art-historical and cultural which made up the totality of the whole. It is presented here as it shows a selection of relevant objects from the 16th and 17th centuries.

La colección de joyas antiguas que atesora el Instituto Valencia de Don Juan de Madrid es una de las más destacadas dentro de la sección de Artes Decorativas que forma parte del patrimonio de esta institución. Sin embargo, todavía permanece inédita en su mayor parte, aunque la catalogación razonada que se está llevando a cabo y su posterior publicación permitirá dar a conocer en un futuro próximo no solo el pormenor de cada objeto, sino también describir la panorámica histórico-artística y cultural que compone la totalidad del conjunto.

Afortunadamente, después de la fecha de realización del congreso, se ha conseguido el permiso necesario para poder llevar a cabo el análisis de los materiales metálicos y gemológicos con los que están confeccionadas las piezas. De esta manera espero ver cumplido mi propósito inicial al emprender este proyecto, pues no deseaba que su conclusión se redujera al estudio histórico-artístico. De acuerdo a mi experiencia, la evaluación de los aspectos físicos de un objeto de este tipo por parte de un experto no solo aporta una información más completa acerca de él, sino que posibilita así mismo una valoración crítica más fundada, en lo relativo a su estado de conservación y a las posibles intervenciones posteriores que pudieran haber modificado de forma más o menos sensible su configuración original, transformando una parte de la pieza o sustituyendo alguno de los materiales originales por otros más recientes.

También puede ser una información que oriente definitivamente las pesquisas del historiador en los casos sobre los que planea una duda razonable acerca de la autenticidad del objeto o la posibilidad de que se trate de una versión historicista, para verificar si son compatibles los

materiales que lo conforman y las técnicas aplicadas con la época que aparenta. Su utilidad se amplía así mismo al interés del conservador bajo cuya responsabilidad se encuentra el objeto, pues conocer exactamente la configuración física de cada pieza orientará sus decisiones respecto a las condiciones de almacenamiento y exposición, la necesidad de someterlo a un proceso de restauración, e incluso ayudará a estimar de forma más ajustada su valor económico de cara al seguro que proteja su custodia, manipulación y eventual traslado (Pérez Grande 2014). Por otra parte, confío en los resultados positivos que propicia habitualmente la colaboración entre expertos de diferentes disciplinas, pues siempre enriquece el conocimiento sobre una determinada materia[1].

Además de todas estas razones, abordar desde esta doble perspectiva el estudio de la colección de joyas del Instituto Valencia de Don Juan, responde también a la defensa de que es ya imprescindible acostumbrarnos en España a tratar cualquier objeto de artes decorativas con el mismo respeto y consideración que se aplica de forma generalizada, por ejemplo, a una obra pictórica. No en vano debe recordarse que, tanto en esta colección como en otras semejantes formadas por miembros destacados de la élite social, cosmopolita y con inquietudes intelectuales de la *Belle Époque*, el objeto de joyería fue considerado en todo momento con el valor de antigüedad, incluso como obra artística, si su calidad lo requería, o al menos como un bien de interés cultural, al mismo nivel que otros objetos de artes decorativas tradicionalmente más apreciados. Éste fue el motivo principal de su adquisición y de su conservación, y no el valor económico que se derivara principalmente de la calidad de sus materiales pensando en un futuro lucro.

El núcleo inicial de objetos de joyería antigua que dio principio a la colección del Instituto debe proceder probablemente de la herencia familiar recibida por doña Adelaida Guzmán y Caballero (1827-1901), XXIII condesa de Valencia de Don Juan. Pero sin duda el patrimonio fue aumentado considerablemente en su época a instancias sobre todo de su esposo, el diplomático y erudito don Juan Bautista Crooke y Navarrot (1829-1904), a través de compras sucesivas realizadas ya con un criterio coleccionista principalmente a anticuarios pero también a particulares. Esta tarea fue continuada por su hija, doña Adelaida Crooke y Guzmán (1863–1918), y por su esposo, don Guillermo de Osma y Scull (1853-1922)[2]. La falta de descendencia propia llevó a estos últimos a decidir en 1916 la fundación del Instituto, que se convertiría en el custodio per-

---

1 Ya tuvimos oportunidad de ponerlo de manifiesto los autores que participamos en la publicación sobre *El relicario de santa Lucía*, una pieza de platería del siglo XIV realizada en Siena que pertenece al tesoro de la catedral de Toledo y que fue restaurada por técnicos del IPCE en 2008. En el preámbulo se hacía ya una declaración de principios en el mismo sentido, que pretendía servir también de exhortación dirigida hacia el propio IPCE y el Ministerio de Cultura, como principales instancias estatales concernidas. La publicación fue editada en formato digital de libre descarga por el propio Ministerio <http://es.calameo.com/read/0000753352eeaca9bdc50>.

2 Doña Adelaida hizo donaciones de diversos objetos al Museo de Artes Decorativas de París y a los Reales Museos de Bellas Artes de Bruselas. Tras su fallecimiento en 1918, ocurrido en la capital francesa, el presidente de la República, Raymond Poincaré, le concedió a título póstumo la medalla de la *Reconnaissance Française*, por los servicios y ayuda prestados a los heridos de la I Guerra Mundial a través del *Paquetage du convalescent*. En 1888 había contraído matrimonio con Guillermo de Osma, que después de concluir sus estudios en las universidades de La Sorbona y de Oxford, desempeñó a lo largo de su vida diversas tareas oficiales al servicio del Estado español, primero como diplomático y después como político y miembro del partido conservador: fue diputado por Lugo (1891–1918) y posteriormente senador vitalicio; ocupó el cargo de subsecretario de los Ministerios de Ultramar y de Hacienda y, durante la presidencia de don Antonio Maura, fue dos veces ministro de Hacienda, además de ser presidente del Consejo de Estado y gentilhombre de cámara con ejercicio del rey Alfonso XIII. Por su tarea como erudito y coleccionista fue nombrado Doctor *Honoris Causa* por la Universidad de Gales. En Madrid fue miembro de las Reales Academias de Ciencias Morales y Políticas, y de Bellas Artes de San Fernando; también perteneció a las de Buenas Letras de Barcelona, Nobles Artes de Córdoba y Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, amén de ser correspondiente de la Hispanic Society de Nueva York; perteneció también al Patronato de la Alhambra y a la Society of Antiquaries de Londres (Barrio Moya, 1998: 364-374; González Hernández, 2000: 61-90). Publicó diversos artículos sobre temas diversos, pero quizá su principal contribución relativa a la colección del Instituto Valencia de Don Juan sea el catálogo de las numerosas piezas de azabache (De Osma, 1916).

petuo de su patrimonio histórico[3]. Desgraciadamente, los condes no llegarían a ver concluida en 1922 la ampliación que con este fin había realizado el arquitecto Vicente García Cabrera en su palacete mudéjar de la calle Fortuny. Allí se conserva desde entonces, a disposición de los investigadores, el conjunto de su colección de obras de arte, el archivo y la biblioteca.

Durante el segundo cuarto del siglo xx, el patronato encargado de su gestión continuó realizando nuevas adquisiciones de objetos de joyería con regularidad, y recibió también en 1933 los que incluían el legado del prestigioso coleccionista Jean-Jacques Reubell *(ca.* 1850-1933). El fondo actual está integrado por más de quinientas piezas, cuya cronología abarca desde la Edad de los Metales hasta comienzos del siglo xx. Si bien el contexto no es uniforme, ya que hay etapas históricas que no están representadas: no hay objetos vinculados con las culturas antiguas del Mediterráneo y la Edad Media cristiana, apenas se reduce a alguna pieza visigoda. En cambio, la joyería hispanomusulmana está representada por interesantes muestras de época califal, taifa y nazarí. Merece también mención especial el grupo de joyas populares procedentes sobre todo del área noroeste de la Península (la localidad de Valencia de Don Juan, cabeza del condado, está situada en la provincia de León), pues demuestra el incipiente interés por el conocimiento y preservación de este acervo cultural que existía ya en la época de los fundadores del Instituto.

La procedencia de la mayor parte de las piezas es hispánica, tanto en lo relativo al origen de su fabricación como al de su adquisición. No obstante, es algo que se deduce principalmente de sus características individuales y de la coincidencia con otras joyas que se han ido dando a conocer a través de las publicaciones realizadas en los últimos años por diversos investigadores. Porque solo una parte mínima de ellas presenta marcas que permitan concretar que están realizadas, por ejemplo, en Sevilla, en Salamanca o en Valladolid. Por otra parte, todos los casos citados que incluyen marcaje se sitúan cronológicamente entre el último tercio del siglo xviii y el siglo xix, y se trata en su mayor parte de piezas de plata dorada.

Respecto a los centros foráneos, cabe mencionar al menos un broche de pecho del siglo xvii que, por su semejanza con otros objetos conocidos de la misma procedencia, probablemente sea de origen portugués. También hay varios colgantes de la misma época realizados en cristal de roca que, de acuerdo a la clasificación habitual, podrían ser de procedencia lombarda. Hay al menos dos piezas francesas marcadas, pero es posible que tengan este mismo origen otras tres de la época del *Art Nouveau,* pues presentan un tipo de diseño abstracto muy semejante al de las joyas producidas en París por la firma de S. Bing. Por último, hay un pequeño grupo de objetos fechados a caballo de los siglos xix y xx que podrían proceder del norte de África o de algún centro de Próximo Oriente, *souvenir* quizá del viaje a Egipto y Tierra Santa realizado en 1897 por doña Adelaida Crooke, cuando acompañaba a la exemperatriz Eugenia de Montijo, del que es precioso testimonio el diario personal que la condesa escribió durante el periplo.

Si se desciende a las características individuales de los objetos, el conjunto de la colección resulta heterogéneo en lo relativo al interés histórico-artístico o cultural, y también respecto a la calidad. Así, pueden encontrarse, por un lado, auténticas "joyas" que no solo incluyen en ocasiones valiosos o singulares materiales, sino que en algunas de ellas sus anónimos autores hicieron verdadero alarde de solvencia técnica y estética. Otras piezas –la mayoría– mantienen dignamente un tono medio aceptable. Y hay también objetos más corrientes de uso cotidiano.

---

3 La escritura pública de creación del Instituto como fundación privada de carácter perpetuo se formalizó en 15 de marzo de 1916, y fue reconocida públicamente en 1918. Se constituyó un Patronato encargado de su gestión formado inicialmente por un arqueólogo, Antonio Vives; dos arabistas, Miguel Asín y Julián Ribera; un político, don Antonio Maura, jefe del partido conservador y presidente del Gobierno; el Duque de Alba, Jacobo Fitz-James Stuart, historiador; y Archer Huntington, fundador de la Hispanic Society de Nueva York (De Andrés, 1984: 5-34; Partearroyo Lacaba, 2009: 115-133).

Desde el punto de vista tipológico, la mayor parte de los ejemplares responde a los diferentes objetos que habitualmente se distribuyen sobre el cuerpo y el vestido. Sin embargo, apenas están representados los complementos y las piezas de colección o vitrina. El colgante es el tipo de objeto más repetido y en el que puede apreciarse también una mayor variedad de modelos. En general, predominan las joyas devocionales cristianas que incluyen iconografías y símbolos religiosos o bien fueron concebidas para servir como relicario; también hay diferentes tipos de amuletos. Por otro lado, dado que una parte significativa de estas piezas debió de ser adquirida en la misma época en la que estaba formando su valioso legado otro ilustre coleccionista español, don José Lázaro Galdiano, resulta inevitable que se produzca alguna coincidencia en la adquisición de cierto tipo de objetos. No obstante, cada colección tiene su propia singularidad, lo que evidencia el criterio personal de quienes tuvieron la iniciativa de su formación o contribuyeron a su acrecentamiento.



Figura 1. *Medallón-relicario.* España (?), segundo cuarto del siglo XVI. Oro y esmalte (6,1 × 4,6 × 0,9 cm; 35,81 g).

Habida cuenta de la elevada cantidad de piezas que integra la colección del Instituto Valencia de Don Juan, y que su estudio se encuentra en proceso de realización, he elegido centrar el contenido de esta comunicación en algunos de los objetos más destacados de los siglos XVI y XVII. Son parte de un conjunto numeroso con ejemplos que van desde el Renacimiento y el Manierismo tardío al Clasicismo de la primera mitad del Seiscientos y su evolución hacia el pleno Barroco. Sin embargo, apenas hay diversidad tipológica, razón por la cual casi todas las piezas que he seleccionado son colgantes.

Joyas del siglo XVI

Son cinco los objetos que responden a esta cronología. Están realizados en oro con esmalte sobre excavado (*champlevé*), bajorrelieve y bulto redondo, y adornados en algunos casos con perlas y piedras preciosas. Dos de ellos incluyen cristal de roca, utilizado indistintamente como piedra ornamental tallada en facetas y engastada o bien como parte integral de la estructura de la pieza.

El colgante más temprano (segundo cuarto del siglo XVI) tiene forma de medallón circular, y es uno de los modelos preferentes de la joyería renacentista (figura 1). Está realizado en oro parcialmente esmaltado y se ha concebido como una caja que seguramente albergaba reliquias, ya que en el anverso lleva una imagen devocional de la Inmaculada Concepción, cuya protección invoca la inscripción esmaltada en el marco. Se abre por la trasera, extrayendo la tapa encajada a presión al hacer palanca sobre el pequeño rebaje situado en el borde del cerco. La imagen presenta a la Virgen de media figura sobre la luna, sosteniendo en sus brazos al Niño y rodeada por un resplandor de rayos; está grabada a buril y queda en reserva, mientras las puntas de la luna están esmaltadas en azul claro y el resplandor en rojo. Su modelo responde a las iconogra-

fías más tempranas de la Inmaculada caracterizadas por la inclusión del Niño, que busca aquí el encuentro de miradas con su madre, cuya cabeza se inclina hacia él demostrando así la relación afectiva que les une. Su concepción parece derivar de algunas de las imágenes de la Virgen con el Niño de Alberto Durero: en lo que al tipo figurativo y a la actitud de los personajes se refiere, se asemeja a la de una estampa fechada en 1499 del Teylers Museum de Haarlem (TvBT0008), y a la de un dibujo fechado hacia 1519 que perteneció a la Kunstahalle de Bremen (desaparecido). Coincide incluso el detalle del elemento esférico que el Niño sostiene en la mano, idéntico al que lleva en el cuadro de la *Virgen del verderol,* de 1506 (Kunsthistorisches Museum, Viena). Por otro lado, la idea de representar a la Virgen de media figura sobre la luna y rodeada de resplandor tiene su referente en la imagen que se aparece a san Juan en la página de título de la edición del *Apocalipsis* de 1511. Ya se representaba también así en la insignia del collar de la orden del Cisne (fundada en 1440 por el elector Federico II de Brandenburgo) que lleva en su retrato una dama germana hacia 1490 (Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid).

La trasera del colgante está adornada en el centro con un rosetón lobulado y calado, con arquillos, trifolios y pezones esmaltados en blanco, verde, rojo y azul translúcido; estos últimos sobresalen de la base de metal y su perfil parece haberse redondeado al pulirlos, de forma que crean la ilusión de parecer piedras preciosas[4]. En el contorno se dispone una cenefa plana, adornada con una ristra de pámpanos y racimos con trechos de contarios y vasos relacionados con la decoración *a candelieri*, en reserva sobre un fondo de esmalte negro. En mi opinión, es un motivo genérico propio de la ornamentación de la época, aunque es cierto (Arbeteta Mira, 2000: 99) que su detalle coincide con el que aparece en algunos dibujos de plateros de Barcelona realizados entre 1520 y 1530[5].

El resto de los colgantes del siglo XVI que se conservan en el Instituto Valencia de Don Juan tienen ya una cronología tardía, en torno a 1590-1600. Dos de ellos están concebidos a partir de una figura en bulto redondo, fundida, cincelada y esmaltada, guarnecida con perlas y piedras preciosas. En ambos casos, la figura aparece suspendida de una cadena dispuesta en triángulo, según un patrón muy repetido en la joyería europea al menos desde el siglo XV[6]. Uno de los colgantes lleva la figura de Cupido desnudo (n.º 1114), con el cuerpo esmaltado en blanco simulando la carnación y el único aparejo de un tahalí con su carcaj, si bien lleva aplicados un rubí y un diamante sobre el sexo y el ombligo. Los rubíes se encuentran también en el festón de la venda que cubre sus ojos y en la superficie de las alas extendidas. Quisiera llamar la atención sobre la configuración excepcional de estas últimas, pues las piedras van engastadas al aire sobre el metal, lo que no parece guardar correspondencia con otras piezas de la misma época. Por otro lado, me causa duda también la estructura de la cadena de suspensión con aljófares y eslabones de oro, pues, a excepción de un colgante en forma de monstruo marino del British Museum (WB159) datado también a finales del siglo XVI, no he encontrado más coincidencias que los dos con escena de la Resurrección de la colección Lázaro Galdiano que Arbeteta cataloga como obra vienesa del siglo XIX (Arbeteta Mira, 2003: 79-80). Por otra parte, en lo que a la iconografía de la figura se refiere, ya he señalado en otra ocasión (Pérez Grande, 2002: 97) el singular cambio de actitud que se observa en los cupidos de este tipo de colgantes en el tránsito del siglo XVI al XVII, a causa probablemente de la influencia de ideas contrarrefor-

---

4 Es un trabajo parecido al que lleva, por ejemplo, el retrato de Carlos I en las dos enseñas realizadas hacia 1520 que se conservan en el Kunsthistoriches Museum de Viena.

5 No conozco todos los ejemplos que cita la autora respecto al detalle decorativo coincidente en los exámenes de Barcelona, pero al menos puedo verificarla en el dibujo de un colgante en forma de libro fechado hacia 1520 (fol. 69) y en otro de una poma de 1535 (fol. 104). Me parece arriesgado, sin embargo, deducir sólo por eso que el medallón del Instituto Valencia de Don Juan pueda tener de esta procedencia.

6 Creo que la pieza más antigua conservada que incluye este elemento es un colgante en forma de medalla con un retrato en *commesso* del duque de Borgoña Felipe el Bueno, fechado hacia 1440-1450 (Schatzkammer der Residenz, Múnich).

mistas[7]. En las piezas más tempranas, la figura tiene aspecto sonriente y tensa el arco pronto a disparar la flecha hacia un corazón cercano (la archiduquesa Isabel Clara Eugenia lo lleva dispuesto a favor sobre el pecho en el retrato conservado en la Royal Collection). Posteriormente, la aparición de la venda en sus ojos crea incertidumbre sobre el objetivo de su disparo, lo que le llevará a sostener el arco y la flecha sin usarlos, tal y como muestra la pieza del Instituto Valencia de Don Juan.



Figura 2. *Colgante con figura de lagarto verde.* España (?), *ca.* 1600. Oro, esmalte, esmeraldas, rubíes y perlas (8,5 × 5 × 1,5 cm; 53,62 g).

El otro colgante de este tipo que hay en la colección lleva la figura de un lagarto verde en posición pasante (figura 2), cuyo cuerpo describe una serpentina que remata en ocho el extremo de la cola. La elección de un motivo animalístico de este tipo se corresponde con otro de los modelos favoritos de la joyería manierista, quizá de invención española a juzgar por su repetición en los exámenes de maestría de Barcelona, y también por las características comunes que comparten los objetos conservados[8]. Predomina en este caso una concepción naturalista en el modelado del cuerpo del lagarto, en la expresión algo amenazante del rostro que presenta la boca abierta enseñando los dientes y una lengua afilada, y en el simulacro de la diferente textura de su piel gracias a un virtuoso trabajo de cincelado, grabado y esmalte: en el anverso lleva labradas las escamas, transparentadas a través del esmalte verde; en el dorso, una secuencia geométrica en reserva sobre fondo blanco sugiere las estrías de la piel. Las piedras preciosas distribuidas en el conjunto del colgante completan una apariencia suntuosa, semejante al de otras piezas notables de la joyería europea de la misma época: alineadas con su espina van engastadas a bisel unas lascas de esmeralda facetadas, los ojos están iluminados con cabujones de rubíes, mientras que otros cortados en tabla y engastados en forma de festón se ciñen a su cuello como un collar. Tres de las patas llevan pinjantes de perlas con casquillos esmaltados, y otras más pequeñas se unen formando una especie de racimo que pende a media altura entre los dos tramos de la cadena de suspensión. Esta presenta también un diseño elaborado: estructuralmente, es una cadena "de piezas", formada por placas lobuladas unidas mediante pares de eslabones. Cada placa, igual que la suspensión triangular que aparece en la zona superior, lleva un engaste de rubí por el anverso con la forma troncopiramidal típica de la joyería "tardo-manierista"; en cambio, en el reverso tiene cabujones fingidos labrados en el oro y cubiertos con esmalte rojo translúcido, según un

---

7 Es muy similar al del colgante conservado en el Museo Arqueológico Nacional (Madrid) (n.º 52.371) que Arbeteta (Arbeteta Mira, 1998: 91) fecha en la segunda mitad del siglo XVII.

8 El lagarto de este colgante se asemeja al que, reconvertido posteriormente en broche, se conserva en el Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid) (n.º 1554) y tiene características semejantes a las de dos colgantes en forma de rana de la misma época, uno conservado en el citado museo español (n.º 1556) y el otro en el del Louvre (0A2321). Véase Arbeteta Mira, 2000: 126 y 127; Muller, 2012: 40; fig. 49. También es muy similar al dragón que forma parte del grupo figurativo de *San Jorge* conservado en el tesoro del palacio de la Residencia de Múnich (*ca.* 1586-1597).

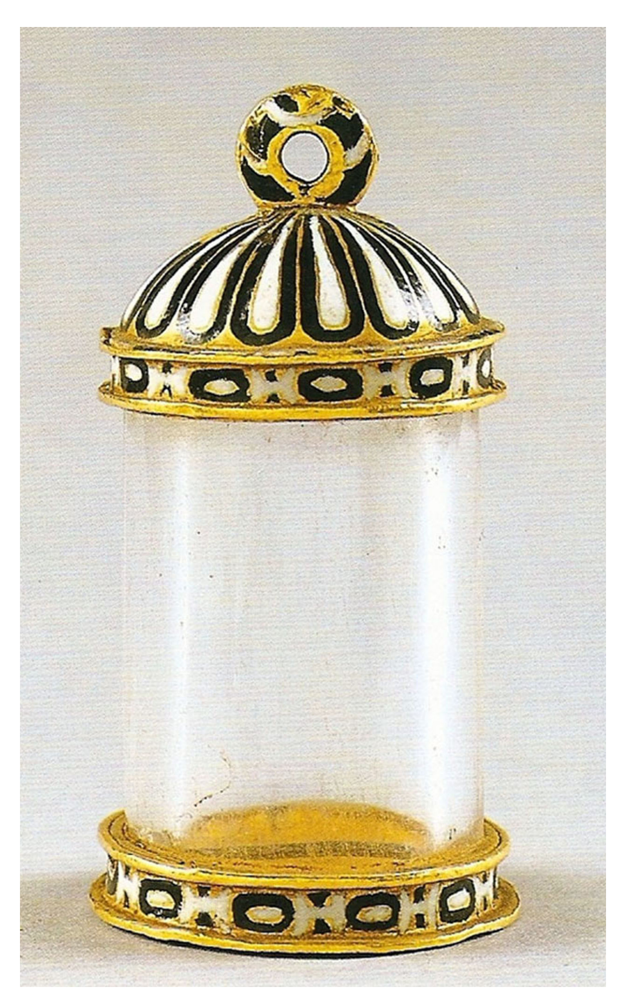


Figura 3. *Colgante-linterna,* España (?), *ca.* 1600. Cristal de roca, oro y esmalte (4,5 × 2,1 cm; 27,70 g).

recurso utilizado también con frecuencia en este mismo periodo[9].

En la colección hay otros colgantes de la misma época que también merece la pena destacar ya que, sea por su configuración o por las decoraciones que incluyen, son ejemplo de los diseños basados en la geometría y el ornamento abstracto que habían comenzado a desarrollarse hacia 1570, acabarían por imponerse en buena medida hacia finales de siglo y se convertirían en uno de los fundamentos del riguroso clasicismo que caracterizaría la joyería más temprana del siglo XVII. También puede observarse en algunos de ellos como novedad una preferencia por la bicromía blanco y negro en el esmalte sobre excavado, dejando en reserva la silueta del motivo labrado en metal (Arbeteta Mira, 2006: 45-68). Uno de estos colgantes tiene forma de cruz (n.º 1126) y sigue en su diseño el modelo que parece haber sido preferente desde mediados del siglo XVI para este tipo de pieza: en el anverso, lleva piedras de cristal de roca cortadas en tabla y alineadas en un tabicado de oro formando una cruz latina de brazos rectos, con la piedra situada en la base cortada de forma trapezoidal simulando una peana. La superficie de la trasera lleva labrada una secuencia sin fin de pequeños óvalos esmaltados en blanco y negro. Además sobresale en el contorno de la pieza una crestería irregular en la que alternan ces y pequeños resaltos mixtilíneos. Apenas queda nada en ella del viejo motivo manierista de "cueros recortados" o "cartones" que había caracterizado las propuestas más tempranas de Virgil Solis o Mathias Zündt (mediados del siglo XVI), cuyo éxito inmediato acreditan los ejemplares incluidos en el inventario de las joyas de la duquesa Ana de Baviera[10].

Otro de los colgantes tiene forma de fanal o linterna (figura 3), pues está compuesto por un cilindro de cristal de roca guarnecido en los extremos con oro esmaltado en blanco y negro, que forma cercos resaltados adornados con una cadena de óvalos y remata en cúpula gallonada la zona superior; en la base, la superficie del asiento está decorada con una labor de *ferronerie* típica de los diseños de este periodo. Lo más probable es que originalmente alojara en su interior alguna reliquia o un elemento figurativo exento, si bien no hay evidencia de que haya habido algún sistema de sujeción en este último caso[11].

---

9 Recojo solo las últimas referencias sobre esta pieza donde se recopila toda la bibliografía anterior (Arbeteta Mira, 2000: 128; Pérez Grande, 2005: 399; Muller, 2012: 40; figs. 44 y 48).

10 *Kleinodienbuch der Herzogin Anna von Bayern*, fols. 32-36.

11 Arbeteta Mira, 2000: 121. Véase también el ejemplar con figuras de boj conservado en el Museo del Louvre (0A5607) estudiado por la misma autora, 122a.

Se conserva también de esta época un ejemplar de un tipo de amuleto muy popular, una pata de tejón, que aparece guarnecida con una embocadura de oro labrada con motivos similares a los del relicario anterior, esmaltados esta vez en blanco y rojo traslúcido (n.º 2307). Va provista de una cadenilla que permitiría su incorporación a un cinturón infantil como el que llevan las hijas de Felipe III, Ana Mauricia y María Ana, en los retratos pintados por Juan Pantoja de la Cruz en 1602 (Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid) y 1607 (Kunsthistorisches Museum, Viena)[12].



Figura 4. *Colgante en forma de libro.* España (?), *ca.* 1590-1600. Oro y esmalte (2,7 × 1,8 × 0,7 cm; 11,71 g).

Otra pieza singular de la colección es un colgante que adopta la forma de un libro encuadernado en oro parcialmente esmaltado (figura 4), pero que en realidad es un estuche pensado quizá también para albergar en su interior alguna reliquia, y que por el pequeño tamaño que tiene podría haber sido utilizado indistintamente como colgante o extremo de rosario. La encuadernación está adornada con motivos labrados y esmaltados en blanco, negro y rojo translúcido, y lleva nervaduras en el lomo alternando con cabujones simulados con esmalte, cierres que imitan los de los libros contemporáneos y un cerco inciso simulando el bloque de hojas. En la portada y contraportada muestra, respectivamente, los emblemas de la cruz de santo Domingo y de las Cinco Llagas. En el reverso de la tapa lleva grabada y esmaltada una imagen sedente de la Virgen con el Niño envuelta en resplandor. Este tipo de estuches en forma de libro están presentes en la joyería europea, y particularmente en la española, al menos desde comienzos del siglo XVI, a juzgar por los que aparecen representados en los exámenes de maestría de los plateros barceloneses. El ejemplar más antiguo conservado es el que pertenece al tesoro de la basílica del Pilar de Zaragoza, fechado por Arbeteta hacia 1515. En el Museo del Louvre se conserva otro (0A5608) coetáneo del que pertenece a la colección Valencia de Don Juan; quizá sea de origen toledano –o perteneció a un devoto de esta procedencia– pues incluye en su interior la escena de la imposición de la casulla a san Ildefonso. Por su parte, en 1613 el platero de Barcelona Mateu Torrent representó en su examen un libro del mismo tipo adornado con *ferroneries* (fol. 401)[13].

Joyas del siglo XVII

El volumen de objetos realizados durante esta centuria que atesora el Instituto Valencia de Don Juan es mucho más elevado, aunque vuelve a registrarse la misma monotonía tipológica en cuanto al predominio absoluto de los colgantes.

---

12 Según consta en las notas relativas a las adquisiciones realizadas por el Patronato del Instituto Valencia de Don Juan, este amuleto procedía de un cinturón de este tipo que, sin embargo, se deshizo posteriormente –seguramente por el mal estado del textil–, separando los elementos que llevaba incorporados. En el Museo Sorolla (Madrid) se conserva uno completo fechado también en el siglo XVII (n.º 48) (Herranz Rodríguez, 1998: 12).

13 Véase al respecto Arbeteta Mira, 1995: 40; Muller, 2012: 69; figs. 55, 90, 115 y 116. Podría citarse así mismo la sortija algo más temprana (mediados del siglo XVI) conservada en el British Museum de Londres, cuyo chatón tiene también forma de libro y un contenido de *memento mori* (WB199).

Por romper un poco con ello quisiera empezar este apartado citando en primer lugar una pieza que no es una joya ornamental, sino un pequeño y delicado objeto devocional realizado sin duda por un platero de oro. Se trata de una imagen de la Inmaculada Concepción realizada en oro parcialmente esmaltado y asentada sobre una peana de piedra negra guarnecida con el mismo metal, adornada con un engaste de diamante. La figura de la Virgen es hueca y parece haberse construido en dos partes; está de pie sobre la media luna y un cúmulo de nubes azules; viste saya roja con puños blancos y manto recogido sobre el cuerpo de color azul, sembrado de estrellas y con el forro verde. Su cuerpo se torsiona levemente con las manos juntas en oración, mientras su larga y ondulada cabellera case sobre los hombros y la espalda, y un halo de estrellas corona su cabeza. Por su disposición guarda semejanza con imágenes pintadas y talladas en madera policromada de la primera mitad del siglo xvii, como las realizadas por Antonio Herrera Barnuevo para la catedral de Segovia (1621), Juan Martínez Montañés para el convento de Santa Clara de Sevilla *(ca.* 1621-1626), Alonso Cano *(ca.* 1650; Museo Diocesano de Arte Sacro, Vitoria-Gasteiz) y también la llamada "de El Escorial" de Bartolomé Murillo *(ca.* 1660-1665; Museo Nacional Prado, Madrid). El color rojo de la saya se encuentra ya en la Inmaculada pintada por Rubens para el marqués de Leganés hacia 1628-1629 (Museo Nacional del Prado, Madrid), y en las de Antonio Pereda de 1637 para el Oratorio de San Felipe Neri de Alcalá de Henares y el Hospital de la V. O. T. de San Francisco de Asís de Madrid. También coincide su configuración general con las imágenes que aparecen en otras piezas de joyería de la misma época, como el pectoral en forma de águila bicéfala del Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid) (n.º 18 699) y los colgantes lobulados del Museo Arqueológico Nacional (Madrid) (n.º 1936/96/2) y de la Hispanic Society de Nueva York (R3406 y R3504), aunque en estos últimos la imagen está coronada y tiene posición frontal (Arbeteta Mira, 1998: 95; Muller, 2012: 130, figs. 213-214). En cuanto a la peana, el estudio gemológico determinará exactamente la naturaleza del material en el que está labrada. Su forma es troncopiramidal y asienta sobre patas lenticulares, lo que coincide con estructuras similares a las que se encuentran en objetos de platería y de talla en madera de la misma época. Incluso la piedra utilizada parece imitar la apariencia del ébano que, combinado con guarniciones de oro esmaltado y pedrería, conformaba piezas de mobiliario, relicarios y objetos de colección realizados principalmente en el área meridional del Sacro Imperio.

Entre los colgantes de la primera mitad del siglo xvii que se conservan en la colección Valencia de Don Juan hay varios ejemplares relacionados con modelos distintivos de la joyería española de esta época. Destacan en primer lugar dos que muestran en su estructura y ornamentación una relación estrecha con la platería de plata. El más sencillo es de cobre dorado (n.º 1026) y está concebido de acuerdo a una presentación muy repetida en los colgantes devocionales de esta época, pues lleva ventanas abiertas en las dos caras para mostrar el motivo devocional alojado en su interior, aunque en este caso no se ha conservado. Está formado por un aro ovalado con perilla torneada en el extremo opuesto al asa, que se adorna en el contorno con motivos sobrepuestos –como en los objetos de platería– en forma de costillas, volutas prismáticas y cabecitas de querubín con las alas plegadas a su alrededor como si formaran un paréntesis.

La otra pieza de este tipo es de bronce dorado (n.º 946) y tiene forma de cartela que deriva de los viejos diseños manieristas de "cueros recortados", con aletas en la zona superior y perilla torneada en la base. En el anverso se abre una ventana ovalada a través de la cual puede verse una imagen exenta de san Antonio de Padua, quizá de cera policromada, aunque podría haber sido añadida posteriormente pues no parece guardar correspondencia con el colgante (tampoco el relleno textil que le sirve de fondo, ya que puede verse también en otros colgantes de la colección que han perdido su contenido original). La estructura de esta pieza es casi idéntica a la que presentan las joyas con las que Zurbarán alhaja a algunas de las santas que pintó durante la década de 1630: puede verse en las piezas del collar pectoral de santa Catalina y en el joyel de santa Isabel de Turingia (Museo de Bellas Artes de Bilbao), y está presente también en el dise-

ño de la corona, el collar pectoral y el broche de cinturón que luce santa Isabel de Portugal (Museo Nacional del Prado, Madrid).

Otro grupo de colgantes característicos de la producción de la primera mitad del siglo XVII plantea el anverso de la pieza como una labor de engaste, con las piedras cortadas en tabla y distribuidas regularmente sobre el tabicado que forma la base de oro; las traseras, en cambio, aparecen íntegramente esmaltadas (Pérez Grande, 2013: 122-139). Una de las piezas tiene forma de paloma del Espíritu Santo (n.º 1076) con la cabeza en bulto redondo y el pecho en resalte, las alas extendidas y un receptáculo practicable en la espalda que sirve como relicario; el anverso lleva diamantes y el reverso simula el plumaje con una labor de cincelado esmaltada en blanco. El resto de los colgantes presenta estructuras diversas y en la trasera un diseño de tornapuntas con cuadrifolios, moteados y rayados (aunque el patrón decorativo es diferente en cada caso), manteniendo la bicromía blanco y negro con silueteados en reserva.



Figura 5. *Colgante-firmeza*. España (?), primer tercio del siglo XVII. Oro, esmalte y diamantes (6,5 × 6,5 × 1,2 cm; 43,65 g).

Una de estas piezas tiene forma de triángulo invertido, un modelo muy repetido también en la joyería de esta época (figura 5). En realidad, la idea se encontraba ya en alguno de los diseños propuestos por Étienne Delaune (Hachenbroch, 1979: 195) hacia 1560-1570 (Ashmolean Museum, Oxford), pero parece que solo encontró el cauce apropiado para su desarrollo gracias al interés por las formas geométricas de los diseños puristas del primer tercio de la centuria siguiente. El testimonio más antiguo de su presencia en la joyería española –a la que quizá se deba incluso la iniciativa de su difusión, a juzgar por el número de ejemplares conservados y su extensión en el tiempo– son los exámenes de maestría realizados en 1617 por los plateros de Barcelona Pau Garba y Francesc Corberá. Denominado originalmente “firmeza”, todavía se cita en el *Diccionario de Autoridades* (1732): “una joya o dixe en figura triangular, que se hace de diferentes matérias, yá sea de oro o plata y piedras preciosas, o yá de coral, azabáche, vidro, etc.”. En el colgante de la colección Valencia de Don Juan la sección central está abierta y lleva inscrito en *losange* un engaste con la piedra cortada en tabla, rodeada de pequeñas tornapuntas esmaltadas en azul. El marco y su crestería de puntas escalonadas están formados por festones de piedras; en el reverso, se adornada con una elaborada composición de motivos geométricos, tornapuntas y cuadrifolios esmaltada en blanco y negro[14]. Se conserva en la colección otro ejemplar (n.º 1072) que tiene la misma forma triangular y podría ser uno de los más tardíos conservados de este tipo, pues a juzgar por su ornamentación debe de estar realizado a finales del siglo XVII. Lleva en el anverso una imagen del santo Niño del Remedio y en el reverso una placa decorada con una

---

14 Hay ejemplares de este tipo de colgante con diversas variantes en materiales (oro, cobre o metal de aleación dorado y esmaltado, con o sin piedras) y ornamentación (*ferroneries* caladas y esmaltadas, motivos geométricos, símbolos de “esclavo” de cofradía, o monogramas de María y Jesús), entre otros, en los museos Arqueológico Nacional, Cerralbo, Lázaro Galdiano y Marès, además de los que aparecen en otros dibujos de examen de plateros de Barcelona. Véase Arbeteta Mira 1998: n.º 98. También hay otros ejemplares conservados en Ranger’s House-The Werhner Collection, Greenwich (Muller 2012: 125-126; figs. 204-205) y en el Museo Regionale Pepoli de Trapani (Di Natale, 1999: 73, fig. 25). En la colección del Instituto Valencia de Don Juan hay otros diez ejemplares más.



Figura 6. *Insignia del Santo Oficio.* España, primera mitad del siglo XVII. Cristal de roca, oro y esmalte (6,2 × 5,7 × 0,7 cm; 49,04 g).

frondosa ornamentación de flores, realizada con esmalte pintado en tonos rosa, añil, verde y negro sobre fondo blanco.

En consonancia con las estructuras geométricas, hay en la colección también diversos ejemplares del resto de los formatos más populares este tipo (rectangular, hexagonal, octogonal y ovalado). Todos ellos tienen contenido religioso y presentan a menudo el motivo principal enmarcado por palmas: cruz y tres clavos; monogramas con los nombres de Jesús y María; símbolos eucarísticos (cáliz con Sagrada Forma o custodia de sol); imágenes devocionales en bajorrelieve esmaltadas, iluminadas sobre papel o pintadas también sobre cobre y cristal. Puede advertirse incluso en este numeroso conjunto los pasos de la evolución que permiten diferenciar los ejemplares más tempranos de los que ya deben de estar realizados a partir de mediados del siglo XVII: cambia la crestería del marco y la tipografía de las letras que forman los monogramas. Estas últimas pasan del trazo rectilíneo a un gradual redondeo, además de "vegetalizarse" ocasionalmente. Respecto a las cresterías, en los ejemplares del Instituto pueden verse los modelos que parecen más habituales: pezones, flamas, ces con apéndice central, y todos ellos con trifolios en los ángulos más o menos desarrollados según la fecha.

En la misma línea cabe citar el ejemplo de las tres insignias de la orden de santo Domingo (núms. 1128, 1138, 1088) que corresponden a esta época, y también el de una del Santo Oficio cuya elegancia y calidad resulta excepcional. Una de las insignias de santo Domingo está formada a partir de dos placas de vidrio verde engastadas juntas. Las otras tienen como base de su estructura cristal de roca, engastado en el contorno con una corona a bisel sobre la que van fijados los símbolos de la insignia silueteados y esmaltados; una de ellas se abre como una caja. La piedra es de contorno oval u ochavado y está tallada en facetas, mientras que el marco y la cruz que llevan aplicada son de oro o plata dorada esmaltados en blanco y negro[15]. En cambio, la insignia del Santo Oficio (figura 6) está formada por una placa de cristal muy delgada de contorno octogonal, en cuya superficie se distribuye el emblema de oro esmaltado en blanco, negro, rojo, verde y azul translúcidos, enmarcado por una corona de flores: las letras de la palabra *credo* parcialmente entrelazadas y bajo corona de puntas, en el centro una cruz sobre la que se sitúa la de santo Domingo, flanqueada por una palma y una espada (Pérez Grande, 2005: 310 y 311).

Precisamente en relación con el uso de cristal de roca –muy común en la joyería del siglo XVII– como parte de la estructura de la pieza, destacan también otros dos colgantes de la colección Valencia de Don Juan. En ambos, el cristal de roca está esculpido en relieve en forma de cartela, adornada con "cartones", términos y mascarones, según un modelo derivado de nuevo de la etapa manierista. En el centro llevan una ventana que permite ver las imágenes devocionales que contienen. Sin embargo, la forma en la que estas se han realizado es diferente en cada pieza, siendo los procedimientos utilizados en cualquier caso propios de la joyería de la primera

15 Se asemejan a otras conservadas en la Fundación Lázaro Galdiano (Arbeteta Mira, 2003: 139 y 140).

mitad de la centuria, tal y como puede verificarse por otros ejemplos conservados, algunos de los cuales pertenecen también a esta misma colección. En uno de los colgantes (figura 7) se representa una escena magnífica del Sacrificio de Isaac: el grupo figurativo está realizado en oro esmaltado y en bulto redondo –aunque su grosor es mínimo– y puede ser contemplado íntegramente gracias a que la pieza lleva ventana también en la trasera (*ibid.:* 400). Se conocen otros dos colgantes de esta misma época con una escena de la Anunciación confeccionada de igual forma: uno se conserva en el Metropolitan Museum of Art (legado J. Pierpont Morgan, 17 190 872) y el otro en la Hispanic Society (R3493) de Nueva York[16].



Figura 7. *Colgante con escena del Sacrificio de Isaac.* Milán (?), *ca.* 1600. Cristal de roca, oro, esmalte, perla y esmeralda (10 × 4,9 × 1,6 cm; 61,21 g).

El otro colgante de cristal de roca de la colección Valencia de Don Juan lleva ventanas en sus dos caras mostrando escenas de la Santísima Trinidad y de la Virgen de los Dolores. La técnica utilizada para realizarlas en este caso sigue un procedimiento que, a juzgar por los numerosos ejemplos conservados, debió de ser muy común en la joyería de la primera mitad del siglo XVII: la imagen está pintada en el reverso de la placa de cristal de roca engastada en cada ventana que tiene forma de cabujón. Existen ya antecedentes del uso de un procedimiento similar en la platería gótica, aunque los ejemplos conservados se reducen exclusivamente a la confección de emblemas heráldicos (Pérez Grande, 1996: 229-250). En joyería, cabe citar el caso de dos sortijas-sello del siglo XVI conservadas en colección particular, que llevan los emblemas respectivos de sir William Feilding y los de Robert Taylor y su esposa, fechadas en 1550 y 1575, respectivamente (Scarisbrick, 1993: 58). En estos casos tempranos, el procedimiento utilizado parece haber consistido en trabajar el emblema esmaltado sobre una sutil lámina de metal, adherida al cristal o protegida simplemente por él (en las sortijas el escudo va esculpido también sobre el cristal de roca). En ocasiones, los motivos que se encuentran en los objetos del siglo XVII (solo figuración devocional cristiana) presentan una apariencia que hace suponer que también pudieran estar pintados sobre una lámina de metal; en cambio en otros casos parecen un trabajo directo sobre el cristal. Las dudas solo se resolverán si se tiene oportunidad en algún momento de analizar la verdadera naturaleza material de los pigmentos, porque de ello se deducirá también la técnica exactamente utilizada en estos trabajos (Arbeteta Mira, 2003: 126-127, n.os 97, 98, 99, 100 y 102)[17].

16 Podría añadirse también otro colgante-caja conservado en la Hispanic Society (R3497), formado por dos cabujones de ágata guarnecidos en oro, que al abrirse muestra en su interior la escena de la *Anunciación* en oro esmaltado. Véase Muller, 2012: 132; figs. 89, 222 y 223.

17 Esta autora fecha el uso de este procedimiento entre 1575 y 1630 y le supone un origen lombardo, clasificando las características de la producción incluso en tres fases. Hay ejemplares conservados, entre otros, en el Museo Arqueológico Nacional (Madrid)



Figura 8. *Colgante con imagen de Cristo Salvador.* Italia (?), mediados del siglo XVII. Plata dorada, filigrana, esmalte, cristal y pigmento (10,6 × 6,5 × 1,4 cm; 94,97 g).

Según mi experiencia con algunos de los ejemplares que los incluyen, puedo confirmar que la capa cromática apenas tiene micras de espesor y es muy frágil, por lo que no es infrecuente que, si el engastado en el que se encuentra alojada la placa tiene algo de holgura, el roce pueda provocar que se desprenda con facilidad. Por otro lado, parece que la forma de proceder era diferente si la imagen iba a estar confeccionada sobre un fondo de color o si iba a llevar pan de oro. Incluyo aquí como ejemplo el caso de otro de los colgantes de la colección Valencia de Don Juan, que permite un fácil desmontaje de sus partes para comprobar algunos detalles: es un medallón ovalado de plata dorada, con ventanas abiertas en ambas caras. La escena de la Anunciación está pintada con varios colores sobre un fondo oscuro; el estado que muestra en el reverso no indica para empezar la existencia de una base metálica, pero sí quizá el uso de una sustancia adhesiva que parece haberse contraído, bien al secarse o por causa de un deterioro posterior, adquiriendo una textura rugosa e irregular. En cambio, la otra cara lleva representada en grisalla sobre un fondo de pan de oro la imagen de la Santa Faz rodeada de instrumentos de la Pasión; en el reverso de la placa se observa esta vez la presencia de una especie de estuco blanco. Por otra parte, el desmontaje de este y de otros colgantes parecidos de la colección ha permitido conocer también otro aspecto inédito: dado que el grosor de la caja del colgante es mayor que el de las dos placas de cristal de roca que contiene, para sujetarlas y que queden encajadas perfectamente en cada cara (no están engastadas sino exentas), lo que se hacía era rellenar el espacio que quedaba con un bloque de papeles usados reutilizados con este fin.

Además de estas piezas, en la colección Valencia de Don Juan hay otros siete colgantes cuya figuración está realizada con la misma técnica pictórica. Entre ellos destaca uno por la calidad y originalidad de su estructura de plata dorada y parcialmente esmaltada, realizada siguiendo un diseño propio ya de la transición hacia el pleno barroco en torno a 1640/50 (figura 8). Tiene forma de medallón oval con ventana abierta en el anverso y una elaborada suspensión articulada en dos trechos. En el anverso la ventana muestra una elegante imagen pintada del Salvador, y un marco de plata dorada con prolija ornamentación cincelada y de filigrana al aire, que forma una crestería de flores tridimensional, incluyendo también otras diminutas, además de

(Arbeteta Mira, 1998: 82); y también en los museos del Louvre, Metropolitan de Nueva York, y Pepoli de Trapani (Di Natale, 1999: figs. 35, 38). Añado también el ejemplo de una cruz-relicario de cristal de roca con guarniciones de plata dorada, que se conserva en el Museo de Santa Cruz de Toledo (n.º 5822) y lleva escudo del duque de Medinaceli; en su pie lleva engastados varios cabujones trabajados con el mismo procedimiento.

puntas y pezones, esmaltadas en verde, azul y blanco; en el reverso lleva labrado un corazón ceñido por una corona de espinas[18].

Entre los colgantes realizados ya durante la segunda mitad del siglo XVII que atesora la colección Valencia de Don Juan se cuentan también varios ejemplos que incluyen trabajos de esmalte pintado "a la porcelana" principalmente con decoraciones de flores elaboradas en las gamas cromáticas más habituales: ácidas (amarillo, naranja, verde y añil) y pasteles (principalmente rosa, solo o combinado con otros colores), con moteados y delineados en negro sobre fondo blanco.



Figura 9. *Higa.* España, mediados del siglo XVII. Coral rojo, filigrana de oro y esmeraldas (7 × 2,2 × 2 cm; 26,70 g).

Quisiera destacar en último lugar un grupo de colgantes concebidos bien como cajas de retrato, bien para albergar otro tipo de elementos ahora desaparecidos, además de los que incluyen imágenes devocionales pintadas sobre metal o iluminadas sobre papel. El más temprano (n.º 1057), de forma de caja ovalada, está adornado en el exterior con ramajes y flores esmaltados en vivos colores translúcidos y opacos; el anverso incluye además un corazón atravesado por una flecha, que indica su contenido sentimental. Su cierre tiene forma de gancho articulado y encaja en un pezoncillo situado en el eje horizontal; en el interior conserva un lecho de cera donde iría fijado el retrato o la prenda amorosa que contuviera originalmente. El segundo colgante de este tipo (n.º 1094) tiene forma de corazón de punta ligeramente curvada y la tapa articulada en el eje vertical. En el anverso lleva siete florecillas blancas con diamantes, sobre un fondo de esmalte translúcido verde. En la trasera y en el reverso de la tapa tiene esmaltada una flor verde y ámbar; en el interior de la caja lleva un tabicado en forma de estrella esmaltado en azul celeste y ámbar. Los motivos y las gamas de esmalte, así con la forma trifoliada de su asa, situarían la realización de este colgante entre el último cuarto del siglo XVII y el primer tercio del XVIII.

Finalmente, cabe citar al menos dos ejemplos de otro tipo de piezas propias de la producción de este periodo. Una tiene que ver con un tipo de amuleto muy popular en la cultura española, la higa, del que la colección Valencia de Don Juan atesora varios ejemplares confeccionados con diversos materiales. Destaco una de las que me parecen más originales (figura 9): la mano y el puño de la manga están tallados en coral rojo; su embocadura es de filigrana de oro con flores que incluyen una pequeña esmeralda en el centro (Pérez Grande, 2003: 300-303). La otra pieza reseñable es un colgante que presenta las características propias de la joyería tradicional del área noroeste de Castilla. Tiene forma de "corazón de novia" (figura 10), está realizado en plata dorada y adorna su superficie con una labor de filigrana y granulado que forma también la

18 Guarda relación con otro colgante más sencillo, realizado en filigrana de oro que se conserva en la Fundación Lázaro Galdiano (n.º 3208), que Arbeteta Mira, 2003: 71, ha catalogado con reservas como italiano o francés, situando su cronología hacia 1700.



Figura 10. *Colgante "corazón de novia".* Noroeste de Castilla, segunda mitad del siglo xvii. Plata dorada, filigrana (20/12,3 × 11,7 × 4,4 cm; 243,44 g).

crestería de florones que rodea su contorno. En el anverso lleva aplicado el Crucificado y en el reverso una medalla con la imagen de santa Bárbara. Está en muy buen estado de conservación, la apariencia del metal revela un material de mejor calidad que lo que suele encontrarse en otros ejemplos de la misma procedencia, de la misma manera que la labor de filigrana denota una ejecución cuidada y airosa. Va provisto de una cadenilla forzada que finaliza en un asa, quizá para llevarlo colgando de la cintura[19].

19 En la colección Valencia de Don Juan se conserva otra pieza excepcional de esta procedencia: un collar con cuentas esféricas y cilíndricas, siguiendo la tradición derivada de la joyería nazarí, y un colgante circular, que Arbeteta Mira (2000: n.º 105), considera

Bibliografía

Arbeteta Mira, L. (1995): [Pinjante de brinco]. En *Jocalias para un aniversario, 1905-1995*, Zaragoza: CAI, n.º 40.

– (1998): *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII* en los museos estatales, Madrid: Ministerio de Cultura.

– (2000): [Patena; Dije de templete o linterna; Brinco o pinjante de cadenas; Pinjante de cadenas denominado Exvoto de Hernán Cortés; Collar con medallón]. En *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*. Madrid: Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V. N.os 99, 105, 121, 126, 127, 128.

– (2003): *El arte de la joyería en la colección Lázaro Galdiano*, Madrid: Caja Segovia.

– (2006): "Notas sobre la joyería esmaltada en la España del siglo xvii: el blanco y el negro en la joyería tardomanierista española. Las placas de esmalte pintado a la porcelana".En Rivas Carmona, J. (ed.), *Estudios de Platería San Eloy*. Murcia: Universidad de Murcia, 2006, pp. 45-68.

Barrio Moya, J. L. (1998): "Un coleccionista atípico: don Guillermo Joaquín de Osma". *Goya*, 267, pp. 364-374.

Carvajal Cavero, J. M. (2012): *Alhajas en la Vía de la Plata*, La Bañeza: Monte Riego Ediciones.

De Andrés, G. (1984): "La fundación del Instituto y Museo Valencia de Don Juan". En *Ciclo de Conferencias sobre Madrid en el primer tercio del siglo xx*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, pp. 5-34.

De Osma, G. (1916): *Catálogo de azabaches compostelanos del Instituto Valencia de Don Juan*, Madrid: Imprenta Ibérica.

Di Natale, M. C. (1999): *Ori e argenti di Sicilia dal Quattrocento al Settecento*, Milán: Electra.

González Hernández, M. J. (2000): "Guillermo de Osma o los avatares de un proteccionista preocupado". En Comín Comín, F.; Martin Aceña, P. (eds.). *La Hacienda desde sus ministros. Del 98 a la Guerra Civil*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, pp. 61-90.

Hackenbroch, Y. (1979): *Renaissance Jewellery*, Londres: Sotheby Parke Bernet.

Herradón Figueroa, M. A. (2005): *La Alberca. Joyas*, Madrid: Ministerio de Cultura.

Herranz Rodríguez, C. (1998): [Cinturón de lactante]. En Arbeteta Mira, L. (ed.), *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII en los museos estatales*. Madrid: Ministerio de Cultura. N.º 12.

Kleinodienbuch der Herzogin Anna von Bayern, Múnich, 1552-1555, ilustraciones de Hans Mielich; fols. 32-36 (Bayerische Staats Bibliothek, Múnich, BSB cod. icon. 429).

realizados probablemente en los siglos xvii y xviii, respectivamente. Véase también Piñel Sánchez, 1998; Herradón Figueroa, 2005; Carvajal Cavero, 2012.

Muller, P. (2012): *Joyas en España (1500-1800)*, Nueva York: The Hispanic Society of America.

Partearroyo Lacaba, C. (2009): "Mecenazgo en una casa-museo de coleccionista. El Instituto Valencia de Don Juan". En *Museos y mecenazgo. Nuevas aportaciones*. Madrid: J. I. Gil, pp. 115-133.

Pérez Grande, M. (1996): "El pichel-relicario de San Alejo y San Bonifacio (Catedral de Toledo)". *Anales de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía*, IV, pp. 229-250.

– (2002): [Colgante con figura de Cupido]. En Flores Plaza, P.; González Martínez, P. (coords), *Arte y poesía: el amor y la guerra en el Renacimiento*. Madrid: Ministerio de Educación. N.º 97.

– (2003): [Higas]. En *La vista y la visión*. Valencia: Fundación Bancaja, pp. 300-303.

– (2005): [Colgante con figura de lagarto; Insignia del Santo Oficio; Insignia de la Orden de Santo Domingo; Colgante con el Sacrificio de Isaac]. En *El mundo que vivió Cervantes*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. N.os 310, 311, 399, 400.

– (2013): "Una joya de compromiso para la princesa de Francia, doña Isabel de Borbón". *Goya*, n.º 343, pp. 122-139.

– (2014): "Criterios de catalogación de objetos de joyería". En VV. AA., *Manual de Catalogación de Bienes Muebles*; *PH Cuadernos del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 2014 (en prensa).

Piñel Sánchez, C. (1998): *La belleza que protege. Joyería popular en el Occidente de Castilla y León*, Zamora: Obra Cultural Caja España.

Scarisbrick, D. (1993): *Les bagues. Symboles de richesse, de pouvoir et d'amour*, Londres: Thames and Hudson.

VV. AA. (2010): *El relicario de Santa Lucía* [Catedral de Toledo]. *Restauración, análisis y estudio histórico-artístico*, Ministerio de Cultura, Instituto del Patrimonio Cultural Español. Disponible en internet: <http://es.calameo.com/read/0000753352eeaca9bdc50>. NIPO: 551-10-061-3.

Joyería, tocados e indumentaria: el gusto real de una época a través de los retratos de María Luisa de Parma

Dra. Laura García Sánchez
Universidad de Barcelona

Resumen: Los numerosos retratos de juventud y de pedida de la princesa María Luisa previos a su llegada a España permiten descubrir muchos matices de su entorno y dejan al descubierto interesantes aspectos de la moda de la época. Una vez en el país, Anton Raphael Mengs, Francisco de Goya o Mariano Salvador Maella ilustraron sus primeros años de matrimonio hasta su consolidación como reina en una serie de cuadros, estampas y grabados que, de manera evolutiva, permiten visualizar la presencia cada vez más determinante de joyas en su indumentaria y tocados, signo inequívoco del gusto de la reina por la riqueza de su atuendo. No en vano, incluso, uno de los puntos del testamento de María Luisa indica y describe las alhajas legadas a su hijo Fernando VII, entre las que se advierte una notable presencia de piezas realizadas en oro, plata y brillantes.

Abstract: Numerous portraits of youth and asked Princess Maria Luisa of Parma before his arrival in Spain allow you to discover many nuances of their environment and leave the interesting aspects of the discovered fashion of the time. Once in country, Anton Raphael Mengs, Francisco de Goya o Mariano Salvador Maella illustrated from their early years of marriage until its consolidation as queen in a series of paintings, prints and engravings, evolutionarily, to visualizes the presence increasingly determinant of jewels on her dress and headgear unmistakable taste of the queen for the richness of his attire sign. Not surprisingly, even one of the points of the will of Maria Luisa list and describes the jewels bequeathed to his son Ferdinand VII, including a notable presence of pieces of gold, silver and bright warns.

María Luisa en el ducado de Parma

Nieta de Felipe V de España y Luis XV de Francia, María Luisa de Parma, nacida el 9 de diciembre de 1751, fue la menor de los tres hijos del matrimonio formado por don Felipe de Borbón y Luisa Isabel de Francia. Gracias a la insistencia de su madre, quien tras asumir por matrimonio y herencia la regencia del ducado de Parma, jamás desistió del empeño de transformar el lugar en un enclave de talante parisino, creció y se educó en un marcado ambiente francés. Las ideas, pensamientos y acciones de la duquesa encontraron pleno apoyo en la figura de Guillaume du Tillot, a quien no tardó en nombrar ministro de Gracia y Justicia del lugar y en delegar en su persona importantes responsabilidades concernientes tanto al ámbito político como cultural.

El retrato *La familia de don Felipe, duque de Parma* (1757, Galleria Nazionale, Parma), de Giuseppe Baldrighi, primer pintor de la corte ducal desde 1756, ofrece una de las primeras imágenes oficiales que se conocen de la entonces princesa. El escenario escogido para la composición del lienzo fue uno de los salones del palacio ducal de la ciudad, lugar en el que los personajes aparecen cómodamente emplazados en actitudes diversas. Ocupan la zona central de la escena el duque Felipe y su mujer, Luisa Isabel de Francia, mientras que por detrás de ellos aparece su primogénita, la princesa Isabel. La parte inferior izquierda está reservada a los hijos

pequeños, Fernando y María Luisa, y, a la derecha, cierra la composición la figura de la marquesa de González, camarera mayor de la duquesa, quien parece contemplar la escena.

A pesar de la niñez que se refleja en el cuadro de Baldrighi, lo cierto es que María Luisa ya se encontraba en manos de los mejores cuidadores y educadores. Compartió gobernanta junto a su hermana Isabel en la persona de la marquesa de González, llegada a Parma con el séquito de Luisa Isabel[1]. Como camarera mayor, o gran ama, María Catalina de Bassecourt-Grigny, marquesa de González por su matrimonio con el teniente general de los Reales Ejércitos don Juan González, francesa de familia flamenca, pasó al servicio de la corte de España, siendo nombrada en 1733 dama de honor de la reina Isabel de Farnesio. Su condición de viuda y sus dotes personales le valieron a doña Catalina la confianza de los monarcas españoles así como la de los duques de Parma, quienes el 17 de mayo de 1757 la nombraron aya de sus hijos[2]. Es cierto que todos en la corte habían reconocido en la educación de la marquesa de González una cumplida princesa. Sin embargo, resulta aquí también interesante la opinión de González-Doria:

> "Las noticias acerca de la educación infantil de María Luisa son tan contradictorias como todo cuanto atañe a su figura. Sabemos sin lugar a dudas que su preceptor fue el famoso abate Condillac, que redactó para el estudio de los Príncipes parmesanos Isabel, Fernando y María Luisa una Gramática, un Arte de Escribir, un Arte de Razonar, un Arte de Pensar y una Historia General de los Hombres y de los Imperios. Ni siquiera coinciden en esto de su formación dos de sus defensores, pues mientras Pérez de Guzmán afirma rotundamente que su educación fue muy esmerada, Seco Serrano manifiesta que, aunque María Luisa era 'despierta y viva de genio', no sacó provecho de las sabias lecciones que se le impartieron, argumentando su aseveración con el apoyo de alguna de las cartas que la propia María Luisa le facilita al afirmar sin ningún inconveniente, que ella no ha sentido nunca inclinación por estudios y lecturas. De lo que no cabe duda por muy francesa que fuera su madre, y muy francés que pretendiera sentirse su padre, es de que, como buena italiana que es María Luisa por su nacimiento, experimenta un gusto depuradísimo por el arte, que evidenciará ya en España con la decoración de muchas estancias de los Reales Sitios, y la erección de pequeños palacetes"[3].

Un feliz "canje" diplomático: el Pacto de Familia

Al margen del cuadro ya citado de Baldrighi, resultan escasos o prácticamente inexistentes los retratos de María Luisa que permitan valorar su evolución fisonómica durante los años posteriores a 1757. No obstante, en 1764, y cuando contaba ya con trece años de edad, un importante hecho vino a subsanar de forma generosa aquella ausencia de imágenes: su matrimonio con Carlos Antonio de Borbón, segundo hijo de María Amalia de Sajonia y de Carlos III y futuro rey de España como Carlos IV. La abundante documentación conservada en archivos y bibliotecas tanto de España como de Italia y Francia constata la importancia de este regio enlace.

---

1 Sanger, E., *Isabelle de Bourbon-Parme. Petite fille de Louis XV*. Paris: Éditions Duculot, 1991.

2 Urrea Fernández, J., "Noticias y retratos de la Corte de Parma". En *El arte en las Cortes europeas del siglo XVIII*. Madrid, Dirección General del Patrimonio Cultural, 1989, pp. 784, 787-788.

3 González-Doria, F., "María Luisa de Parma (esposa de Carlos IV)"
. En *Las reinas de España*. Madrid: Payro, 1978, pp. 372-405.

El camino recorrido por las casas borbónicas de España e Italia hasta llegar a la decisión y acuerdo de casar a los jóvenes príncipes fue largo pero no dificultoso, ya que el compromiso satisfacía a ambas familias y el entendimiento fue casi inmediato[4]. Sin embargo, cuestiones de diplomacia ralentizaron el proceso. De hecho, al enlace de María Luisa se unió, prácticamente por las mismas fechas, el de su prima María Antonia Luisa, hija de Carlos III y unida en matrimonio por poderes al gran duque Leopoldo. Para el encuentro de las princesas y como punto de enlace se pensó en Génova, ciudad desde la que María Luisa había de proseguir viaje hasta España y su prima, hacia Innsbruck[5]. La suerte de ambas había sido decidida hacía ya tiempo en el marco del Pacto de Familia, cuya política de alianzas matrimoniales extendía su red de una parte a otra de Europa. Parma se movió con desenvoltura en la órbita de Francia o España, intentando mantener un equilibrio entre una y otra y demostrando al mismo tiempo ser un elemento importante en el juego de las influencias diplomáticas de los Borbones en Italia y fuera de ella[6].

La duquesa Luisa Isabel, quien con su acierto de miras había previsto en su momento la posibilidad de un matrimonio de María Luisa con algún miembro de la corona española, prestó particular atención a que su hija aprendiese varias lenguas, entre ellas la española. La educación de la princesa sufrió una nueva orientación tras la muerte de su madre en 1759, quien cada vez que podía se desplazaba a París para reforzar los vínculos con Francia en su continua búsqueda de una más digna estabilización en el aspecto político y territorial[7].

Separada, pues, prontamente de su madre y poco después de su hermana Isabel, quien se casó en 1760 y falleció en 1763 víctima de la viruela, María Luisa creció preferentemente junto a su padre y su hermano. A decir verdad, Luis XV, muy afectado por la muerte de su hija, quedó como teórico responsable de velar por la joven princesa para después darle como esposo a su nieto el duque de Borgoña, Delfín de Francia, plan que sucumbió ante su desafortunada muerte el 22 de marzo de 1761[8]. Poco después de la prematura desaparición de la duquesa de Parma, escribió sobre este particular al nuevo rey de España, Carlos III, proponiéndole que María Luisa se trasladase a España o Francia para recibir una educación conforme a su nacimiento bajo la atenta mirada de la reina María Amalia de Sajonia o de la otra reina, su abuela materna María Leckzinska.

Sin embargo, Carlos III se opuso al proyecto con el pretexto de que de esta forma se declararía a Felipe incapaz de dar a sus hijos una educación responsable, aunque la existencia de un pacto secreto entre ambos marcó también esta decisión. Documentos como por ejemplo una de las cartas enviadas por Juan Domingo Pignatelli –ministro plenipotenciario del rey de España ante la corte de Parma– al marqués de Grimaldi, ministro de estado español, con fecha de 3 de noviembre de 1764 en la que se da por enterado "de que el mes anterior habían sido firmados los artículos del tratado matrimonial de Carlos, príncipe de Asturias, con María Luisa, corroboran su rápido entendimiento. A pesar de su evidente alegría, don Felipe los aceptó y ratificó sin fiestas ni pompa alguna ya que, al contrario que su prima, María Luisa no había sido aún unida en matrimonio al príncipe de Asturias[9]. En este sentido, una anécdota narrada por Bedárida recoge

4 Pérez de Guzmán y Gallo, J., "Los encantos de la novia". *La España Moderna*, marzo de 1914, tomo 303, pp. 42-52.

5 Véase a propósito de este encuentro nuestra publicación García Sánchez, L., "Fiesta y ceremonial de las cortes de Génova y Madrid. Llegada y celebración del matrimonio de la nueva Princesa de Asturias M.ª Luisa de Parma en 1765". Málaga, *Boletín de Arte de la Universidad de Málaga*, 1999, n.º 20, pp. 167-179.

6 Bédarida, H., *A l'apogée de la puissance bourbonienne. Parme dans la politique française au XVIIIe siècle.* Paris: Félix Alcan, 1930, p. 187.

7 Sage, H., "Les ambitions de Louise-Elisabeth de France, duchesse de Parme. Ses intrigues a la cour de Versailles (3 settembre 1757-6 décembre 1759)". *Annales des sciencies politiques*. Paris: Félix Alcan, 1903, fasc. VI, pp. 686-701.

8 Stryienski, G., *Le gendre de Louis XV, Don Philippe Infant d' Espagne et Duc de Parme*. París: Colmann-Lévy, 1904, p. 469.

9 "Creo que la Señora Infanta Archiduquesa será entregada a su llegada a Génova a la casa alemana. Para una princesa ya casada,

un destacado rasgo del carácter de María Luisa. Apenas supo la noticia de su futuro matrimonio con el heredero del trono de España, la princesa pretendió que se le dieran todos los honores debidos a su nuevo título, circunstancia que le procuró algún que otro sobresalto. Así,

> "al Príncipe de Parma, su hermano, quien un día se estaba burlando de aquello que él denominaba sus ridículas pretensiones, le respondió coléricamente: –Os enseñaré a tenerme la consideración que me es debida, ya que yo seré la reina de España y vos no seréis más que el pequeño duque de Parma. –En este caso, respondió el infante, el pequeño duque de Parma tendrá el honor de dar una bofetada a la reina de España". Y le obsequió verdaderamente con un guantazo[10].

Los primeros retratos oficiales

En el curso de los meses previos a la partida de la futura princesa de Asturias hacia España, a la notoria correspondencia mantenida por los novios se unió el encargo de sendos retratos esbozados por los mejores pinceles de ambas cortes. Tal circunstancia favoreció la oportunidad de que María Luisa conociese a su prometido gracias a un excelente retrato de Anton Raphael Mengs, primer pintor de cámara de Carlos III, conservado, al igual que el ya citado de Baldrighi, en la Galleria Nazionale de Parma[11]. Mientras, por su parte, la llegada de la parmesana a España se vería precedida por la de un gran lienzo del pintor lionés Laurent Pécheux, custodiado actualmente en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York (figura 1).



Figura 1. *Retrato de la princesa María Luisa de Borbón, futura reina de España.* Laurent Pécheux, 1765. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

La princesa aparece retratada en una estancia palaciega, lujosamente engalanada, con un vestido de brocado a rayas y la condecoración de la orden austríaca de la Cruz estrellada en el pecho[12]. Pécheux no se contentó tan solo con transcribir con gran detalle el vestuario,

esta ceremonia requiere una serie de formalidades que no existen, no se precisan ni son de utilidad en el caso de la Señora Luisa, la princesa hija del Infante a quien su padre confía a los brazos de la reina, su madre, y a la ternura del Rey, su hermano. Esta entrega no necesita ni de composturas ni de esplendor y deberá (opino) realizarse en los aposentos de dicha Princesa, que no hará otra cosa que pasar de una casa a otra como si cambiase tan solo de servicio…" Archivio di Stato de Parma (ASPR), Carteggio Borbonico estero, carta Du Tillot-Régny, 01-06, 1765.

10 Bédarida, H., 1930, p. 190.

11 Una exhaustiva ficha relativa a este retrato puede consultarse en Jordán de Urríes, J. Carlos Antonio de Borbón, Príncipe de Asturias. En *Carlos IV: mecenas y coleccionista.* Madrid, Patrimonio Nacional, 2009, pp. 136-138.

12 La Orden de la Cruz Estrellada de los Habsburgo fue fundada por Eleonora Gonzaga de Mantua, emperatriz viuda de Fernando de Austria, en 1668. Como comunidad femenina confirmada por el papa Clemente IX el 28 de junio del mismo año, su dirección espiritual recayó en el Príncipe Obispo de Viena. Bajo el compromiso de dedicarse al servicio y la adoración de la Santa Cruz, así como a llevar una vida virtuosa en el ejercicio de la religión y las obras de caridad, solo podían ingresar damas de alta alcurnia y así lo hicieron princesas y aristócratas de la alta nobleza.




Figuras 2 y 3. *Retrato de María Luisa Teresa de Borbón.* Anónimo, 1765. Galleria Nazionale, Parma.

sino que también prestó gran atención al entorno. A la derecha de María Luisa puede verse una consola sobre la que reposa un reloj y, a su izquierda, un espléndido sillón de época de Luis XV, casi un trono, que hace las veces de mueble alusivo a su futuro como reina de España. La joven sostiene con la mano derecha una pequeña caja abierta mostrando un retrato en miniatura del príncipe Carlos en referencia a su próxima boda con el heredero de la corona de España[13]. El rostro de la joven y su figura reflejan con precisión su edad natural; además, aparece de cuerpo entero con la misma altura que tenía en realidad. El propio artista relató la anécdota de que, una vez acabado, el duque midió con una regla a la princesa y su talla coincidía con la de la figura pintada, lo que causó gran admiración[14]. Hasta entonces, nunca nadie había conseguido un retrato de tanta calidad y belleza, hasta el punto de que la propia María Luisa confesó al pintor su hastío de haber posado para otros sin ningún resultado[15]. A la estela de esta obra, la Galleria Nazionale de Parma exhibe otro retrato de María Luisa, de factura anónima pero obra quizás de un pintor formado en el ámbito local bajo la inspiración de los modelos peculiares de la retratística francesa[16] y en el que se aprecia también la importancia otorgada tanto a la vestimenta de la princesa como al prestigio que le otorga la Cruz estrellada que pende de su pecho (figuras 2 y 3).

---

13 Laveissière, S. (dir.), "Portraits de la cour de Parme". En *Laurent Pécheux, 1729-1821: un peintre français dans l'Italie des Lumières*. Milán: Silvana Ed., 2012, pp. 156-163.

14 Ros de Barbero, A., "Laurent Pécheux: pintor francés retratista de María Luisa de Parma, princesa de Asturias". En *El Arte Foráneo en España, presencia e influencia*, Actas de las XII Jornadas Internacionales de Historia del Arte. Madrid: CSIC, 2005, pp. 407-416.

15 Cusatelli, G.; Razzetti, F., *Il viaggio a Parma. Visitatori stranieri in età farnesiana e borbónica*. Parma: Ugo Guanda Editore, 1990.

16 Gasparotto, D.; Giusto, M. (a cura di), *Principi in posa. Ritratti del Settecento alla Galleria Nazionale di Parma. Nuovi acquisizioni e restauri*. Milán, Silvana Ed., 2005, pp. 53-60.

Según José Manuel de la Mano, en una reflexión relacionada con los retratos de ambos príncipes, dice:

> “Esta virtual pareja de retratos de esponsales jamás llegaría a exponerse junta, aunque indudablemente transcribía el primer mensaje político que irradian ambas dinastías a través de la iconografía de sus vástagos. Como resultado de la distancia geográfica, en estas inaugurales efigies de los Príncipes de Asturias lo que las preside es la voluntad de sus respectivos comitentes por una escrupulosa veracidad en el trance de inmortalizar los rasgos físicos de sus borbónicos modelos … Por su parte, en el retrato del príncipe don Carlos el *pintor filósofo* trasciende de la mera reproducción de sus facciones para presentarlo ante sus suegros como un moderno príncipe ilustrado, a través de los ejercicios de geometría que el artista representa con programática intencionalidad sobre la mesa. La moda juega asimismo un papel determinante en ambos lienzos, al advertir el ministro Du Tillot a Grimaldi que María Luisa en su ajuar sólo poseía trajes al dictado de la moda de Versalles, por ser la costumbre parmesana y por desconocer su sastre, aunque las diferencias fueran mínimas, <<la manière de les faire et les couvrir à l’ usage de la cour d’ Espagne>>, mientras que Carlos comparece inmortalizado siguiendo la manera española. Además, las sutiles alusiones a sus respectivos prometidos en ambas composiciones conforman un programático juego afectivo, ajeno por completo a los futuros prototipos de naturaleza más oficial”[17].

El “otro” retrato de pedida: presencia en la corte de Giuseppe Baldrighi

El cuadro “de pedida” realizado por Laurent Pécheux para la corte de Madrid ha sido relacionado –y confundido– en muchas ocasiones con un retrato de idénticas intenciones de María Luisa, conservado hoy en día en el palacio de El Pardo de la capital. Su autor, el artista francés Giuseppe Baldrighi, de quien al principio de estas líneas hemos mencionado *La familia de don Felipe, duque de Parma*, fue un pintor muy apreciado también por el duque de Parma y por el ministro Du Tillot. No en vano, para él posaron los personajes más representativos de la sociedad parmesana[18].



Figura 4. *Retrato de María Luisa de Parma.* Giuseppe Baldrighi,1765. Palacio Real de El Pardo, Madrid.

En esta ocasión (figura 4), la modelo aparece ataviada siguiendo la moda francesa, con un *grand habit de cour*, modelo vigente en las cortes europeas durante mucho tiempo sin demasiadas variaciones. El vestido estaba confeccionado con lo que podría ser un tafetán o un gros de Tours brochado en plata con

---

17 Mano, J. M. de la, “Hacia las parejas reales de Goya. Evolución de la iconografía oficial de Carlos IV y María Luisa de Parma a través de sus pintores de cámara”. En *Carlos IV: mecenas y coleccionista.* Madrid, Patrimonio Nacional, 2009, pp. 136-138.

18 Tanzi, A., *Giuseppe Baldrighi: un pittore iluminista alla corte di Parma*. Parma, Università degli Studi, tesis doctoral inédita, 2004.

motivos de cintas y ramilletes de flores haciendo zigzag, diseño textil imperante a mediados del siglo XVIII. María Luisa presenta un amplio escote y un talle muy ceñido, sostenido por un cuerpo de ballenas, mientras que la falda se abomba de manera oval por el *panier*, es decir, lo que en vocabulario español corresponde al tontillo. Sobre el vestido se dispone un delantal de encaje, complemento que se había puesto de moda durante el reinado de Luis XV como aderezo de los trajes femeninos. Las mangas, que sobrepasan ligeramente el codo, se adornan ricamente con *manchettes* de encaje blanco a varias alturas y se remataban con puños de pequeños frunces o *bouillonnés* en plata, blanco y rosa, a juego con la gargantilla que María Luisa luce en su cuello. La joven princesa exhibe el pelo empolvado, como debía ser cuando se vestía traje de gala, que deja al descubierto una cabeza pequeña, prácticamente sin cardar, a la moda de un momento que todavía no conocía los ampulosos cabellos elevados desmesuradamente con almohadillas postizas y sujetos con pomada que disfrutaron de gran auge a finales del Rococó. En el lateral se adorna con una joya que simula oro y coral, a juego con el vestido, rematada con una pequeña pluma, complemento que se conocía con el nombre de *españolette* en recuerdo de los tocados españoles del siglo anterior.

En la muñeca derecha de María Luisa se anuda, con una cinta negra, el retrato en miniatura de su prometido Carlos, mientras que con la otra mano sostiene unos largos guantes y un abanico. A pesar de que algunos autores han indicado que a la princesa no le gustaba usar dicha prenda, ya que le impedían lucir unos brazos de los que estaba muy orgullosa, lo cierto es que fue un frecuente complemento de su indumentaria. Enriquecen el retrato otros adornos textiles que contribuyen a su grandiosidad, y logran aquella escenografía tan propia de los retratos cortesanos. De esta forma, la joven consorte apoya su mano sobre una mesa cubierta con una sobremesa de encaje que deja entrever un tejido rojo, posiblemente de terciopelo, y un mantel igualmente de encaje blanco. Por encima de ella aparece un gran cortinaje típicamente dieciochesco, bordado y rematado con largo rapacejo y pasamanería de cartones haciendo pequeñas flores, todo en oro, al igual que los borlones que caen a los lados de la retratada, uno de ellos sujeto por un cordón al fuste de una columna que constituye el único elemento arquitectónico presente en el lienzo[19]. María Luisa no ostenta en esta ocasión ninguna condecoración, tal y como sucede en los retratos pintados por Pécheux.

Según, de nuevo, José Manuel de la Mano:

> "Una vez oficiada en La Granja la boda de los Príncipes de Asturias, los actos de celebración se sucederían por la mayor parte de los ayuntamientos del reino, para lo que serían requeridas las efigies del recién nacido matrimonio. En estos meses la iconografía de Carlos se beneficiaba de un extenso abanico de potenciales imágenes por las que decantarse, mientras que este panorama resultaba cardinalmente diferente para María Luisa. Ante la total ausencia de retratos de la nueva Princesa de Asturias... la iconografía arbitrada desde Parma por los pinceles de Laurent Pécheux detentaría una fugaz validez oficial en España desde finales de 1765 hasta la irrupción del prototipo de Mengs en la primavera de 1766" [20].

Este prototipo, del que el Museo del Prado es testimonio, continuó hasta prácticamente 1782, momento en que sería sustituido por unas imágenes más modernas encargadas por Carlos III a Mariano Salvador Maella. Así, de este actualizado espejo pictórico se han conseguido identificar multitud de versiones en instituciones y colecciones particulares tan solo frenadas

---

19 Una exhaustiva ficha relativa a este retrato puede consultarse en Benito García, P. María Luisa de Parma. En *Carlos IV: mecenas y coleccionista.* Madrid, Patrimonio Nacional, 2009, pp. 138-139.

20 Mano, J. M. de la, 2009, pp. 78-79.



Figura 5. *María Luisa de Parma, princesa de Asturias.* Taller de Mariano Salvador Maella. Colección Banco de España, Madrid.

por la muerte del propio Carlos III en 1788, circunstancia que significó un cambio total de rumbo en la evolución iconográfica del matrimonio. Uno de los ejemplos de mayor calidad es la pareja de retratos conservados en el monasterio de la Encarnación de Madrid, en los que un adolescente Carlos deja paso a un incuestionable heredero al trono y la joven María Luisa aparece representada con un collar del que pende un rubí tallado en sugerente forma de corazón, entendido como reflejo de su amor y de su virtud. Salvador Maella dio aquí con una presentación oficial que, a tenor de los ejemplos tan similares conservados en la colección del Banco de España de Madrid –antiguo Banco de San Carlos– (figura 5) o en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, documentados como obra de su taller, disfrutó de éxito y fama.

El ascenso al trono: nuevos reyes, nueva imagen

Si el lenguaje formal de representación de Carlos y María Luisa se mantuvo incólume durante mucho tiempo, a partir de 1789 se advierte cómo su iconografía se ve obligada a evolucionar al compás de las profundas transformaciones que, con el estallido de la Revolución Francesa, influyeron en la sociedad española. La prueba de fuego apareció de la mano de Francisco de Goya y el momento propicio fue la proclamación de los nuevos reyes, aunque las propuestas de otros pintores como Francisco Bayeu, Mariano Salvador Maella, Zacarías González Velázquez, Antonio Carnicero o Francisco Folch de Cardona forman parte de interesantes alternativas que conviene no olvidar. En su afán por conseguir una apropiada representación de los monarcas, basada ahora en la conveniencia política de proyectar hacia sus súbditos una imagen de fortaleza, Goya esbozó diversas variantes sobre el prototipo original de las que consta documentalmente que fueron del agrado de los regios comitentes. En el caso concreto de María Luisa, sus evidentes cambios fisonómicos y su gusto por las joyas, peinado y vestuario empezaba a concretarse, motivo por el que sorprendió cuando el maestro aragonés la inmortalizó, casi una década después, en un famoso retrato ecuestre, propiedad también del Museo del Prado, en el que la reina aparece ataviada con un caprichoso uniforme de las Guardias de Corps. Rompió así con la programática imagen de la ejemplar esposa-madre que esbozaron en 1766 los pinceles de Mengs y Maella para dejar paso a la voluntad de la retratada por subrayar un ministerio casi militar en el rumbo de la monarquía[21]. Posteriormente vendrían los famosos retratos de la reina con mantilla o en traje de gala, pensados tanto para una ubicación concreta como su exhibición a modo de *pendant*.

En este amplio abanico de tiempo que va desde los primeros retratos de María Luisa con motivo de sus nupcias (1765) hasta su proyección más emblemática en *La familia de Carlos IV*

---

21 *Ibid.*, pp. 88-89.

(1800), resulta importante destacar el papel jugado por el grabado y la estampa de la mano de artistas ya citados como Mengs, Maella o Carnicero, a los que hay que añadir otros como Salvador Carmona, Joaquín José Fabregat, Lorenzo Sánchez de Mansilla o Andrés de Soto. Resultan cuanto menos curiosas las reflexiones de Pérez de Guzmán a este respecto cuando señaló que:

> "No permitió la austeridad del carácter de Carlos III, en los veinticuatro años que todavía tuvo de reinado hasta su muerte, romper el sistema de aislamiento á que se condenó desde la muerte de su amada esposa, única mujer que en toda su vida había conocido; pero, á pesar de él, la princesa María Luisa en todo este tiempo no dejó de aprovechar todas las ocasiones propicias para desplegar el gusto finísimo de sus prendidos y tocados, de sus joyas y adornos, tendencia que aún hizo más visible en los diez y nueve en que compartió la soberanía del trono con su Real esposo Carlos IV, desde 1789 hasta 1808. Treinta y tres años continuos de imponer á un ambiente social determinado el imperio de su elegancia, diéronla títulos suficientes para que la fama y la exteriorización de ella formáranla el prestigio de que estuvo rodeada en todos los altos círculos de Europa, como la mujer más fastuosa del siglo en que la leyenda francesa todo lo ha querido condensar en su desventurada María Antonieta y en su desventurada Josefina Beauharnais... No es ésta la ocasión más oportuna para entrar en los detalles de la vida interior de la reina María Luisa, con relación al corte, confección y adorno de sus trajes y prendidos, á la riqueza de las telas que empleaba, y que se hacía tejer en los telares españoles, principalmente en los de Valencia, y en la oficina de joyería que sustentaba dentro del Real Palacio. Pero de las estampas que durante su vida se dieron al público, ya como Princesa de Asturias de 1765 á 1789, ya como Reina consorte de 1789 á 1808, existe una hermosa variedad, en número considerable, en la Sección de Bellas Artes de nuestra Biblioteca Nacional..."[22].

Curiosamente, este contexto no fue tan solo español, sino que fueron muchos los artistas y grabadores europeos que se deleitaron con reproducir, con mayor o menor fortuna, a María Luisa. Países como Italia, Inglaterra o Francia vieron proliferar a través de esta expresión artística la figura de la reina en una especie de "sucesión evolutiva de sus gustos suntuarios". Así, pese a la ausencia aquí de una imagen, la breve descripción de dos ejemplos de la época permite imaginar cómo eran aquellas láminas:

> "La cabeza, que es admirable, en el retrato n.º 8, lleva peinado alto, caído en trenzas sobre los hombros. La adornan borlas de oro y pedrerías, flores de diamantes y tres plumas blancas. Grandes arracadas penden de las orejas, y del cuello doble hilera de gruesas perlas, de la que sale sobre el pecho un ramal que termina en la famosa *Peregrina*. Estos hilos de perlas, en el retrato n.º 9, se dilatan en dos ramales, hasta tocar el lazo del pecho, y terminan en borlas de oro y pedrería. La cabeza es la misma del anterior, pero los bucles no están trenzados, y además la cubre un rico sombrero adornado con cintas en bullones con joyas intermedias, flores de diamantes y seis donosas plumas blancas. Los dos retratos descritos corresponden al largo período en que María Luisa no fue más que la princesa de la Corona"[23].

---

22 Pérez de Guzmán y Gallo, J., "Joyas y prendidos de la reina María Luisa". *La Ilustración Española y Americana,* año LI, n.º IV, 30 de enero de 1907, p. 55.

23 *Ibid.*

Uno de los mejores exponentes de esta variante de los cuadros fueron las famosas *Guías de Forasteros* y *Guías de Madrid*. Estas publicaciones de carácter anual, si bien en un primer momento tan solo exhibían la imagen del rey, tras la autorización otorgada por Carlos III Goya en 1799, muestran a ambos monarcas en doble medallón, uno con el busto de Carlos IV y otro con el de María Luisa. De esta forma, la imagen de la reina perdió el carácter individual exhibido con anterioridad pero no se dejó de lado su prestancia y soltura. Valgan, para concluir y a título de ejemplo, las siguientes líneas en relación a la aportación en este ámbito del maestro aragonés:

> "… la pequeña estampa que abrió para la *Guía de Madrid* de 1800… bastaría para acreditar el refinamiento de su lápiz y la escrupulosa exactitud de su ojo artístico. Para esta pequeña obrita, los hermanos Agustín y Rafael Esteve prestaron el uno su lápiz y el otro su cincel; pero hay que reconocer que la estampa que de aquí se produjo completa la admirable colección de las que colocaron en la primera categoría de su mérito Mengs, Maella, Carnicero y Carmona. La cabeza de la Reina es una de las más bellas y características que de ella nos dejó el arte á los cuarenta y siete años de edad. Está de frente: el cabello, aunque rizado, suelto; cubre el rodete una especie de turbante, cuyos paños descienden por la espalda; ostenta en las orejas dos soberbias arracadas, y al cuello dos grandes hilos de perlas de tamaño colosal, siendo el vestido escotado, de las telas moteadas tejidas para ella en Valencia, en los telares de Ferté"[24].

Bibliografía

Baudi Di Vesme, A. (1968): *Schede Vesme. L'Arte in Piemonte dal* XVI *al* XVIII *secolo,* Turín, vol. III.

Bédarida, H. (1930): *A l'apogée de la puissance bourbonienne. Parme dans la politique française au* XVIIIe *siècle.* Paris: Félix Alcan.

Benito García, P., y Urrea Fernández, J. (2003): "El retrato de pedida de la princesa María Luisa de Parma". *Antologia di Belle Arti, Il Settecento III*, Società Editrice Umberto Allemadi &, n.º 63/66, pp. 60-66.

Benito García, P. (2009): "María Luisa de Parma". En *Carlos IV: mecenas y coleccionista*. Madrid, Patrimonio Nacional, pp. 138-139.

Cusatelli, G., y Razzetti, F. (1990): *Il viaggio a Parma. Visitatori stranieri in età farnesiana e borbónica*. Parma: Ugo Guanda Editore.

García Sánchez, L. (1999): "Fiesta y ceremonial de las cortes de Génova y Madrid. Llegada y celebración del matrimonio de la nueva Princesa de Asturias M.ª Luisa de Parma en 1765". *Boletín de Arte de la Universidad de Málaga,* n.º 20, p. 167-179.

Gasparotto, D. (2005): Giusto, M. (a cura di), *Principi in posa. Ritratti del Settecento alla Galleria Nazionale di Parma. Nuovi acquisizioni e restauri*. Milán, Silvana Editoriale.

24 Pérez de Guzmán y Gallo, J., "Joyas y prendidos de la reina María Luisa". *La Ilustración Española y Americana,* año LI, n.º V, 8 de febrero de 1907, p. 75.

González-Doria, F. (1978): "María Luisa de Parma (esposa de Carlos IV)". En *Las reinas de España*. Madrid: Payro, pp. 372-405.

Jordán de Urríes, J. (2009): "Carlos Antonio de Borbón, Príncipe de Asturias". En *Carlos IV: mecenas y coleccionista.* Madrid, Patrimonio Nacional, pp. 136-138.

Laveissière, S. (dir.) (2012): "Portraits de la cour de Parme". En *Laurent Pécheux, 1729-1821: un peintre français dans l'Italie des Lumières.* Milán: Silvana Editoriale, pp. 156-163.

Mano, J. M. de la (2009): "Hacia las parejas reales de Goya. Evolución de la iconografía oficial de Carlos IV y María Luisa de Parma a través de sus pintores de cámara". En *Carlos IV: mecenas y coleccionista.* Madrid, Patrimonio Nacional, pp. 75-92.

Morenes, R. de (1897): "Retrato de Doña María Luisa, reina de España (obra de Mengs)". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, septiembre, pp. 135-138.

Pérez de Guzmán y Gallo, J. (1907): "Joyas y prendidos de la reina María Luisa". *La Ilustración Española y Americana,* año LI, n.º IV, 30 de enero, pp. 54-56.

– (1907): "Joyas y prendidos de la reina María Luisa". *La Ilustración Española y Americana,* año LI, n.º V, 8 de febrero, pp. 74-78.

– (1914): "Los encantos de la novia". *La España Moderna*, marzo, tomo 303, pp. 42-52.

Ros de Barbero, A. (2005): "Laurent Pécheux: pintor francés retratista de María Luisa de Parma, princesa de Asturias". En *El Arte Foráneo en España, presencia e influencia*, Actas de las XII Jornadas Internacionales de Historia del Arte. Madrid: CSIC, pp. 407-416.

Sage, H. (1903): "Les ambitions de Louise-Elisabeth de France, duchesse de Parme. Ses intrigues a la cour de Versailles (3 settembre 1757-6 décembre 1759)". *Annales des sciencies politiques*. Paris: Félix Alcan, fasc. VI.

Sanger, E. (1991): *Isabelle de Bourbon-Parme. Petite fille de Louis XV*, Paris: Éditions Duculot.

Stryienski, G. (1904): *Le gendre de Louis XV, Don Philippe Infant d' Espagne et Duc de Parme*. Paris: Colmann-Lévy.

Tanzi, A. (2004): *Giuseppe Baldrighi: un pittore iluminista alla corte di Parma*. Parma, Università degli Studi, tesis doctoral inédita.

Urrea Fernández, J. (1989): "Noticias y retratos de la Corte de Parma". En *El arte en las Cortes europeas del siglo xviii*. Madrid, Dirección General del Patrimonio Cultural, pp. 784-788.

Welvert, E. (1910): *Autour d'une dame d' honneur. Françoise de Chalus, duchesse de Narbonne-Lara (1734-1821)*. Paris: Calmann-Lévy.

La joya como legado a través de las donaciones testamentarias del área murciana (1759-1808)

Dra. Elena Martínez Alcázar
Investigadora

Resumen: Se analizan las características de las joyas que se donaban en el ámbito murciano durante los reinados de Carlos III y Carlos IV. Para ello se ha realizado una selección de testamentos en la que los otorgantes decidieron destinar sus ajuares a familiares, amigos, criados o instituciones sacras. Una investigación que proporciona información sobre las peculiaridades de las alhajas de que disponían los murcianos, según su clase social, en un periodo caracterizado por la convivencia entre lo tradicional y lo moderno. Por otro lado, a través de las donaciones testamentarias se ha podido conocer en qué ocasiones se lucían las joyas, la relación que mantenían los otorgantes con los receptores, el valor sentimental de las joyas legadas y el modo en que se alhajaban las imágenes sacras, en multitud de ocasiones, destinatarias de los aderezos personales en el pasado.

Abstract: It is analyzed the main features of the jewels that were donated in Murcia during the reigns of Carlos III and Carlos IV. For this purpose it has been made a selection of last wills in which the grantors decided to give their trousseau to relatives, friends, servants or sacred institutions. One approach that provides information about the peculiarities of the jewels owned by the people in Murcia, according to their social status, in a period of time in which tradition and new tendencies co-existed. On the other hand, through testamentary donations can be know on what occasions they wore their jewels, the relationship between the grantors and the receivers, the sentimental value of the jewelry legacy, and how sacred images, on many occasions receivers of personal dressings, were adorned in the past.

Introducción

Durante los reinados de Carlos III y Carlos IV en España confluyeron diversas influencias extranjeras, principalmente francesas e inglesas, que se materializaron en la adopción de determinados usos exaltadores de la sociabilidad, el hedonismo, el mayor protagonismo de la mujer en los espacios públicos y el auge de las modas y el lujo. El hecho de vestirse y adornarse según las tendencias en boga se convirtió en un requisito imprescindible para mostrar que, por lo menos en apariencia, la persona en cuestión quería formar parte del nuevo espíritu de avance y apertura hacia lo europeo. La moda era, por tanto, la manera más fácil de adaptarse y exteriorizar las aspiraciones individuales de progreso (Molina Martín y Vega González, 2004: 60).

La inclinación hacia la exhibición –no solo en lo que respecta a la imagen personal, sino también en otros ámbitos como la decoración de los espacios domésticos– fue una característica propia de las altas esferas que fue extendiéndose entre las clases emergentes, entre aquellas personas que, instadas por las proclamas ilustradas sobre la estimación de la gloria y el mérito personal a través del esfuerzo por el levantamiento económico nacional, consideraban oportuno

mostrar a los demás los privilegios que podían permitirse debido a su empeño y dedicación (Romero Ferrer, 1989: 400).

Los cambios y las influencias foráneas comenzaron en la corte y fueron propagándose por las distintas ciudades españolas a lo largo del siglo XVIII. El reino de Murcia fue uno de los lugares en los que las novedades se atisbaron con prontitud, hecho motivado por la espectacular recuperación económica que experimentó. Esta pujanza se vio favorecida por los privilegios que le fueron otorgados por la Corona, como premio a la fidelidad y defensa de la causa borbónica en la Guerra de Sucesión (Peña Velasco, 2006: 281-299). A lo que cabe añadir la predisposición de las personas a asumir una serie de ideales, modas y entretenimientos que les atraían como símbolo de la regeneración de la sociedad y asimilación de las pautas de modernidad.

Lo que en la primera mitad de la centuria afectó a una minoría se convirtió, principalmente a partir de la década de 1780, en algo extensible a gran parte de la población. Así, el análisis de las pertenencias de los individuos constata que hubo una preferencia por adquirir prendas y joyas para componerse una apariencia a la moda o cuanto menos más suntuosa que en años precedentes. A medida que finalizaba el siglo, aumentaron las referencias a la nacionalidad de las piezas, como maltesas, francesas, inglesas, venecianas, turcas o chinas, así como las alusiones de joyas y prendas "a la moda", "suntuosas", "de gala", "nuevas" o "sin estrenar". Por ejemplo, Antonio Irles, secretario del Santo Oficio de la Inquisición, declaró en su testamento que le había mandado componer a su segunda mujer "dos batas de invierno y de verano, un aderezo de cruz y pelendengues de oro con diamantes, como también algunos anillos de oro de diamantes, esmeraldas y otras piedras preciosas todo nuevo y muy especial"[1].

No obstante lo anterior, el peso de la tradición –reforzado con la exaltación del casticismo, que se produjo a mitad de la centuria con el "majismo"– produjo una apariencia ecléctica de los individuos. Por tanto, aunque en algunas ocasiones los acaudalados optaran por ataviarse y engalanarse únicamente con prendas, complementos o joyas según los patrones exógenos, siguieron conservando y comprando piezas de uso tradicional.

La documentación notarial se ha perfilado como una importante fuente para la investigación en indumentaria y joyería. Testamentos, cartas de dote e inventarios de bienes resultan indispensables para recomponer el modo en que se ataviaban y engalanaban las distintas clases sociales en el pasado (Aranda Huete, 1999; Nadal Iniesta, 2003: 445-458; Arbeteta Mira, 2009: 9-37; Andueza Unanua, 2009: 373-389). Entre ellos, a través de las mandas testamentarias, además de los aspectos tipológicos de las joyas –las cuales deben relacionarse con las prendas que acompañaban–, se puede conocer la relación de los otorgantes con los destinatarios de las piezas legadas, el apego sentimental hacia las mismas y en qué ocasiones las lucían.

Tipos de joyas legadas

Antes de analizar las características de las alhajas que se legaban en el entorno murciano durante esta época, es importante mencionar que las joyas experimentaron una serie de cambios a lo largo del siglo XVIII, tanto en la forma como en los materiales. Entre las clases humildes los aderezos continuaron siguiendo ciertos patrones tradicionales, pero se vieron influenciados por determinadas características de la joyería aristocrática. Unas piezas que siguieron las modas fran-

1 Archivo Histórico Provincial de Murcia [AHPMU], Protocolos Notariales, Signatura 2695, f. 257v. (Murcia, 19 de octubre de 1765).

cesas e inglesas de finales de siglo y que estuvieron directamente relacionadas con los cambios indumentarios.

Una característica importante de las alhajas de la época fue el predominio de la pedrería en detrimento del esmaltado, que tan de moda había estado durante el seiscientos[2]. El gusto barroco por el color llevó a incorporar esmeraldas, topacios, amatistas o zafiros. La claridad y el brillo del diamante lo convirtieron en la gema más estimada entre las élites sociales y, por tanto, en una de las más caras junto a los rubíes (Aranda Huete, 1999: 448). Pero al no poder tener acceso la mayoría de los individuos a estas costosas gemas, se desarrolló un prolífico comercio de joyas con piedras falsas, imitadoras de las más suntuosas, muchas de las cuales llegaban del país vecino. Muy importante al respecto fue la invención del *strass* por el joyero de la corte parisina George Fréderic Strass en 1734, que por su semejanza con ciertas piedras preciosas a la moda como los diamantes, se utilizó en todo tipo de joyas y adornos (Herradón Figueroa, 2009). Estos vidrios transparentes con alto contenido en plomo fueron conocidos en España como "piedras de Francia".

Por otro lado, los tejidos con los que se confeccionaron los vestidos, cada vez más ligeros –principalmente los femeninos–, motivó que las joyas se hicieran menos pesadas. Para ello se desarrollaron técnicas de engaste al aire que, junto a la preferencia por los temas estilizados o vegetales, proporcionaron un aspecto más liviano a las joyas del momento.

En las últimas voluntades los aderezos ocupan un lugar destacado entre las pertenencias legadas. La mayoría se componían de pendientes y cruces para el cuello, alguno de los cuales también incorporaba complementos para el cabello. Los más completos pertenecían a las damas de la nobleza, e integraban, además de lo anterior, alhajas para el pecho y las manos. Por ejemplo, Felipa Abat y Ulloa, viuda del aristócrata Francisco de Borja Fontes y Riquelme, legó a su hija Juana "un aderezo de diamantes y rubíes, que se compone de pendientes largos, joya para el pecho, broches para las muñecas y dos sortijas"[3]. Por su parte, Joaquina López quiso que su hijo José fuera el destinatario de "un aderezo de diamantes compuesto de cruz, chorrillos, una cadena de oro, dos sortijas de diamantes y un juego de broches de oro para las mangas"[4].

No obstante, lo más común era que los otorgantes testamentarios donaran joyas o complementos sueltos, que podían ir destinados a adornar tanto el cuerpo como la indumentaria, aunque también los utilizaban para saldar deudas o engalanar a sus imágenes de devoción. En relación con las alhajas de la cabeza, lucidas por las mujeres sobre el cabello, la peluca o el sombrero, mencionar que diseños de influencia extranjera como las piochas o los tembleques apenas se citan en la documentación, ya que lo más común entre las murcianas era el uso de peinetas, rascamoños y agujas para el pelo, independientemente de su clase social, el que estaba más extendido. Por su parte, los hombres adinerados que, a principios del siglo XIX, disponían de sombreros chambergos, tricornios y sombreros de copa alta a la inglesa, los decoraban con cintillos o plumas[5]. Así, Luisa Bastán Laborda donó a su marido y a sus hijos los siguientes adornos:

---

2 En el primer cuarto de siglo todavía hubo una ingente cantidad de piezas esmaltadas en Murcia, fundamentalmente medallas y otras tipologías devocionales (Nadal Iniesta, 2003: 453).

3 AHPMU, Protocolos Notariales, Signatura 4303, f. 225v. (Murcia, 1 de julio de 1802).

4 AHPMU, Protocolos Notariales, Signatura 5633, f. 68r. (Cartagena, 11 de octubre de 1798).

5 A pesar de la prohibición de 1766, el sombrero chambergo o de ala ancha convivió en Murcia con el tricornio o sombrero montado, aunque su uso fue disminuyendo a finales de siglo. Además, comenzaron a utilizarse los sombreros de ala corta y copa alta de influencia inglesa, también denominados "abacinados", que suscitaron numerosas críticas y burlas: "Amigo Narciso: ¿A dónde tan estirado, y puesto de crédito, sudando aromas y cerniendo arinas? ¿Qué diablo pretendes con ese sombrero avacinado? ¿Acaso, que por el gran hueco de su copa entendamos el vacío de tu mollera? *Correo de Murcia*, N.º 3, 8 de septiembre de 1792, p. 18.

"(...) a don José Urrutia una pluma de diamantes, a don Joaquín de Urrutia, su hijo, un cintillo también de diamantes que le falta uno en medio, y que se le ponga y pague sus hechuras el herrero, a don Antonio de Urrutia, también su hijo una joya de esmeraldas, a don Fulgencio Urrutia un cintillo también de esmeraldas"[6].

De las joyas para las orejas y el cuello hay una gran variedad de ejemplos en las mandas testamentarias. Hay que tener en cuenta que las acaudaladas murcianas tenían diversidad de prendas según las modas en boga, como batas, medias batas, polonesas o vaqueros a la inglesa (Martínez Alcázar, 2013: 643-649). Vestidos de escotes generosos que, junto con la tendencia de recoger el cabello, despejando con ello el rostro y el cuello, favorecieron el lucimiento de grandes pendientes formados por varios cuerpos. Así, las mujeres llevaban pendientes, perendengues, arracadas, zarcillos, aros, candados y chorrillos. Los tres primeros términos se utilizaban indistintamente para denominar un adorno de oreja compuesto bien por dos cuerpos –generalmente botón/ broquelillo y lágrima– bien por tres cuerpos, siguiendo el modelo "pendeloque" –botón, lazo y almendra– o el "girandole" –botón/ roseta/ copete, lazo o mariposa y entre tres y cinco almendras/ lágrimas/ colgantes (Aranda Huete, 2011: 140). Las ejemplares más humildes eran de plata o plata sobredorada con piedras falsas o de Francia y los más suntuosos estaban realizados en oro, nácar o cristal de roca con diamantes, esmeraldas, amatistas, rubíes o perlas. Por ejemplo, María Pasquala de Grimau y Pignoti, hija de la condesa de Villaleal, legó a su cuñada "unos zarcillos o pendientes de diamantes, rubíes y esmeraldas"[7]. A veces a las caídas o colgantes de los pendientes se les denominaba "ramales", "piernas" o "chorrillos": "quatro pares de pendientes de oro, con perlas y aljófar, el un par de cinco chorrillos de esta, y los otros tres con once chorrillos de perlas cada uno"[8].

Con frecuencia estos adornos hacían juego con los collares. Los ejemplares más citados consistían entre una y siete vueltas de perlas o aljófares con lágrima o una perla gorda en el centro, aunque también se llevaban los ceñidos al cuello por una cinta de tela, de la que colgaban de entre uno a tres cuerpos[9]. También se donaron collares o gargantillas con herradura o caída, que, por su amplitud, cubrieron los escotes femeninos desde la segunda mitad de la centuria. María Luisa Belluga y Trasegnies, sobrina nieta del cardenal Belluga, dejó en su testamento a su sobrina María de los Remedios Meseguer "un aderezo de diamantes y rubíes que se compone de collar con caída, zarzillos de tres almendras y muelles de rosetas montados en plata"[10].

El lazo y la cruz, en multitud de ocasiones unidos, fueron los colgantes por excelencia de los collares y adornos de pecho, escasos estos últimos en la documentación notarial consultada. De igual forma se donaron rosarios de cuello. Es de destacar que el gusto por la exhibición y la suntuosidad con la que se realizaron algunos modelos llegó a convertirlos en otro de los objetos de adorno con que gustaban las damas aderezarse. Es por este motivo por el que a veces se refieren rosarios como sinónimos de collares, porque se lucían como si de una joya más se tratase. Isabel Mota legó a su sobrina nieta "un collar o rosario de perlas finas con cruz de oro guarnecida de perlas"[11].

---

6 AHPMU, Protocolos Notariales, Signatura 6037, f. 142v. (Cartagena, 24 de enero de 1769).

7 AHPMU, Protocolos Notariales, Signatura 6084, f. 392r. (Cartagena, 16 de septiembre de 1794).

8 AHPMU, Protocolos Notariales, Signatura 3698, sin foliar. (Murcia, 24 de noviembre de 1762).

9 De finales de siglo fueron características unas cintas de terciopelo sobre las que se asían piezas de piedras rojizas o anaranjadas, generalmente formando rosetas o lazos y dispuestas en un solo cuerpo (Arbeteta Mira, 1998: 63).

10 AHPMU, Protocolos Notariales, Signatura 2617, f. 251r. (Murcia, 26 de junio de 1796).

11 AHPMU, Protocolos Notariales, Signatura 3737, f. 285v. (Murcia, 20 de agosto de 1791). Véase un ejemplo de collar-rosario en una de las protagonistas de las pinturas de castas de Vicente Albán conservadas en el Museo de América (Arbeteta Mira, 2007: 165-167).

En ocasiones, las manillas o pulseras también se legaban en los testamentos. En la documentación se usan indistintamente los dos términos. Luisa Casaus Margarit le donó a su nieta Josefa "unas manillas de perlas finas que llaman pulseras para el brazo las que tengo de mi uso para que las lleve en atención al mucho cariño que le tengo"[12].

Las más populares eran las de hilos de perlas o aljófares, que podían ir desde las dos rastras hasta la veintena, aunque también se llevaban las manillas compuestas por una tira textil en la que se insertaban piedras o chispas: "un par de manillas de cotón de canela chispeadas en ocho reales"[13]. Los cierres de las pulseras, denominados "muelles" o "broches", tenían formas vegetales, de lazo, retratos en miniatura o rosetas[14]. Un diseño, este último, muy común también en collares, pendientes y joyas de dedos, al igual que el lazo.

Con brazos de oro o plata, se halla en el muestreo una gran representación de sortijas y anillos de diamantes, chispas de diamantes, esmeraldas, zafiros o amatistas. A finales del siglo XVIII, por influjo del estilo Luis XVI, estuvieron en boga las sortijas con chatones anchos o de lanzadera esmaltados, principalmente en azul, y salpicados de pedrería, conocidas en Francia como "sortijas de cielo estrellado" (Arbeteta Mira, 1998: 181). En Murcia se cita algún ejemplo que probablemente se relacione con esta tipología. Ramona Rubio Ambiela, mujer del alcalde mayor de Murcia Timoteo Collado, legó a Juana Rejón "una sortija de oro con esmalte azul guarnecida de perlas"[15]. Aunque en menor medida, también se donaban tumbagas y cintillos como accesorios para los dedos. La tumbaga era un metal compuesto por una aleación de cobre y oro utilizada en joyería con la que frecuentemente se elaboraban anillos de calidad media, por lo que pasó a denominarse con este término a las piezas de dedos que tuvieran cualquier mezcla de este metal.

Entre las alhajas destinadas a los hombres destacan las botonaduras, los relojes y las hebillas de calzón, corbatín y zapatos. Los botones o broches, textiles o metálicos, servían para cerrar o ceñir, insertándose en los ojales de las prendas, pero también se utilizaban como guarnición, ya que algunos no eran funcionales (Giorgi, 2009). Las botonaduras masculinas decoraban y complementaban camisas, jubones, chupas, chalecos, casacas y calzones, entre otros. Los más humildes eran lisos y estaban realizados en metal o plata, y llevaban en algunas ocasiones incrustación de piedras falsas o de Francia. Como modelos intermedios destacaban los botones o broches de nácar, acero y los de plata afiligranada. Los más suntuosos eran de oro con piedras preciosas como diamantes, esmeraldas, rubíes o amatistas. Se trató de unos elementos en los que también se detentaban las modas, y demostraban, a su vez, el renovado interés por lo exógeno que caracterizó la época. Así, Juan Faura Sala, natural de la villa de Olot, donó a uno de sus albaceas "una botonadura de diez y ocho broches de oro fino de granicos menudos fabricados en Malta", y destinó a otro de sus apoderados "dos pares de broches también de oro fino para las mangas de camisa de otra echura más antigua"[16].

En cuanto a los relojes, que acostumbraban a cederse con sus cadenas correspondientes, es de reseñar la importancia que adquirieron los modelos ingleses a finales de siglo. Por ejemplo, Juan Martínez Zorrilla, alférez mayor y regidor perpetuo, donó a su hijo José "un reloj de plata de su uso que su autor según está gravado se dize Elicot", en referencia al famoso relojero

---

12 AHPMU, Protocolos Notariales, Signatura 6199, f. 65r. (Cartagena, 10 de abril de 1763).

13 AHPMU, Protocolos Notariales, Signatura 4718, f. 838r-847v. (Murcia, 4 de septiembre de 1801).

14 Los cierres de manillas también eran llamados en otras ciudades españolas *hebillas, pulseras o pulseros.* Mejías Álvarez, 2013: 590.

15 AHPMU, Protocolos Notariales, Signatura 4718, f. 226r. (Murcia, 6 de julio de 1801).

16 AHPMU, Protocolos Notariales, Signatura 4228, f. 435v. (Murcia, 5 de septiembre de 1803).

inglés John Ellicot, que realizaba modelos de caja alta para salas y de bolsillo. El aprecio por los relojes de autores extranjeros se ve también en los anuncios de la prensa: "Quien quisiere comprar un Relox de plata con sobre caja de buen gusto, del famoso autor inglés Higgs Evans, acudirá Casa D. Juan Bertrand Maestro Reloxero à la Platería"[17].

Hasta que se extendió la moda inglesa de lucir los relojes en el pecho pendidos de las leontinas que se asían a los chalecos, estos accesorios se lucían en la cintura, colgados de sus correspondientes cadenas. De las *chatelaines* o castellanas no se han hallado referencias en los documentos[18], pero se sabe a través de las manifestaciones pictóricas y los ejemplares conservados que eran usadas por ambos sexos y que estaban formadas por varios cuerpos, con mosquetones en los que se podía llevar el reloj, la llave del mismo y otro tipo de adornos como flecos, sellos, cruces, amuletos o estuches (Cummins y Taunton, 1994).

Como sujeción y decoración de corbatines, calzones y zapatos, los hombres llevaban hebillas, elementos que con frecuencia formaban parte de las donaciones testamentarias de las que eran beneficiarios. Por ejemplo, Álvaro Martínez recibió de su mujer "un juego de hebillas de plata con hebilla para el corbatín"[19]. Las hebillas de los pies, usadas por ambos sexos, fueron aumentando su tamaño y decoración a medida que los vestidos femeninos se acortaban y se imponía la moda masculina a la francesa. El uso de estos adornos de zapatos se extendió rápidamente entre la población. Esta circunstancia hizo que los elegantes o los petimetres, en su afán por distinguirse, se decantaran por modelos de hebillas con formas, tamaños y materiales llamativos (Fraile Gil, 2002: 134). Los currutacos primaban estos accesorios en detrimento del calzado porque no atendían a la funcionalidad, la comodidad o el bienestar, sino a la moda, el lujo y el boato (Herradón Figueroa, 2008: 111). En el proyecto para crear un uniforme masculino para acabar con las extravagancias de los petimetres, publicado en el *Correo de Murcia*, se puso de manifiesto esta cuestión: "las evillas que solian ser de un tamaño competente al fin para que se destinan, han pasado à una grandeza descomunal, y la Geometría ha introducido en ellas toda suerte, y manera de figuras"[20].

Uso y destino

A través de las mandas y donaciones testamentarias también se desprende otro tipo de información interesante sobre las alhajas, pues, en numerosas ocasiones, junto a la descripción de las piezas legadas, solía reseñarse en qué ocasiones se lucían, el tipo de relación de los testadores con los destinatarios o el valor sentimental y simbólico de las mismas. Una serie de aspectos que sobrepasan el análisis tipológico de las joyas, pero que se estiman necesarios para entender el gusto y las costumbres de la época, cómo se mostraban las alhajas y el modo en que se conservaban y donaban.

En lo referente a las circunstancias en que exhibían las joyas, los otorgantes especificaban si las alhajas cedidas eran de uso diario o para lucir en situaciones especiales. En el primer caso se detallan en los documentos alhajas de uso "continuo", "cotidiano" u "ordinario". Piezas, por lo general, realizadas con técnicas y materiales sobrios o de escaso valor que se llevaban en el día a día, como "las arracadas de mi uso cotidiano" que Vicenta Villalta, viuda de Bernardo Labrancha,

17 *Diario de Murcia*, N.º 3, 3 de enero de 1792, p. 12.

18 Cuestión también reseñada por Herradón Figueroa, 2011.

19 AHPMU, Protocolos Notariales, Signatura 5842, f. 230v. (Cartagena, 18 de septiembre de 1785).

20 Correo de Murcia, N.º 12, 9 de octubre de 1792, p. 92.

jurado del ayuntamiento de Murcia, quiso que conservara una de sus nietas[21]. En contraposición a estos complementos, los individuos disponían de joyas más suntuosas o llamativas que se ponían en festividades o eventos sociales de interior, como visitas, recitales, tertulias domésticas o representaciones teatrales, y de exterior, como fiestas religiosas y profanas[22]. Muy importante al respecto fue la costumbre del paseo. En Murcia se crearon barrios periféricos, se embelleció el centro urbano y se arreglaron ciertos lugares de tránsito para favorecer la circulación, mejorar la comunicación entre zonas y dotar a sus gentes de lugares propicios para el esparcimiento y el descanso. Los paseos más significativos fueron el Arenal, el Malecón y la Alameda del Carmen, lugares que se convirtieron en centros de reunión, áreas para el comercio y vías para la exhibición (Peñafiel Ramón, 2006). Ejemplos como "un juego de hebillas de plata que uso en los días de fiesta"[23] o "una piocha de ensaladilla con un abanico de los mejores de mi uso"[24], demuestran que los murcianos contaban con alhajas para estas ocasiones lúdicas, extraordinarias o festivas.

Por otro lado, se aprecia un deseo por parte de los propietarios de que a través de las joyas fueran perpetuadas su memoria. Así, Josefa Torrecilla quiso que se destinaran trescientos reales de sus bienes a sus nietos "para que con ellos los dichos sus padres les compren un dixe para que se acuerden de mi"[25]. Por su parte, el presbítero Félix Vidal, legó a su sobrina y ahijada Antonia María Celdrán "un aderezo de oro, con esmeraldas que se entiende cruz y pelendengues, luego tenga edad para saberlo llevar y guardar (por ser ahora cinco años) que se encontrara entre mis vienes"[26].

Las alhajas destinadas a familiares, amigos o criados tenían como fundamento el premio por el cariño, la ayuda o la asistencia recibida:

> "Es mi voluntad se entregue por vía de demostración y cariño al dicho don Nicolás de Grimau mi hijo una mancerina de plata y unos botones de diamantes para los puños de la camisa"[27].
> "Por el mucho amor y cariño que siempre he tenido y tengo a Juan Bautista Ramos mi hijo político se le de un rosario engarzado en plata que era propio de dicho su difunto padre"[28].

En ocasiones, los testadores permitían escoger a los beneficiarios entre sus objetos de adorno. Así, Felipa Abat y Ulloa donó a su hija Ana, condesa de Almodóvar, "el abanico que mas le agrade y quiera elegir entre los exquisitos de mi uso"[29].

Principalmente entre las mujeres era frecuente que otorgasen determinadas prendas o joyas a sus criadas, como satisfacción por los trabajos prestados, por haberlas cuidado mientras permanecían enfermas e incluso por el afecto que sentían hacia ellas. Por ejemplo, Manuela Díaz de Palacios, quiso que, tras su muerte, se le diera a su moza sirviente "dos sábanas de mi uso y

---

21 AHPMU, Protocolos Notariales, Signatura 4222, f. 1083r. (Murcia, 26 de febrero de 1800).

22 En los últimos años los estudios sobre las prácticas de sociabilidad en la España dieciochesca han adquirido un impulso relevante, relacionándolas tanto con los usos extranjeros, las modas y el lujo, como con los proyectos urbanísticos y la remodelación de las estancias de recibir de las viviendas de la clase acomodada. Entre otros, véase Pérez Sámper, 2003: 433-476; Gelz, 2009: 165-200; Franco Rubio, 2009: 63-103; González Heras, 2012: 47-66.

23 AHPMU Protocolos Notariales, Signatura 2864, f. 219r. (Murcia, 12 de diciembre de 1791).

24 AHPMU, Protocolos Notariales, Signatura 4303, f. 225r. (Murcia, 1 de julio de 1802).

25 AHPMU, Protocolos Notariales, Signatura 7494, f. 256v. (Caravaca, 10 de diciembre de 1760).

26 AHPMU, Protocolos Notariales, Signatura 2858, f. 108v. (Murcia, 9 de enero de 1786).

27 AHPMU, Protocolos Notariales, Signatura 6061, f. 144v. (Cartagena, 26 de agosto de 1769).

28 AHPMU, Protocolos Notariales, Signatura 5646, f. 311v. (Cartagena, 5 de noviembre de 1786).

29 AHPMU, Protocolos Notariales, Signatura 4303, f. 225r. (Murcia, 1 de julio de 1802).

una cadena de plata que tengo mia propia cuya manda le hago en remuneración de lo bien que me ha servido y haberla criado desde niña y le pido me encomiende a Dios Nuestro Señor"[30].

La estrecha relación que existía entre algunas señoras y sus criadas se estimaba peligrosa, ya que, al actuar como cómplices con los galanteadores de sus amas, acompañarlas en los paseos y ayudarlas a engalanarse, se imbuían de una serie de comportamientos viciados que trataban de imitar (Martin Gaite, 2005: 95). El hecho de que las damas les cedieran sus propios accesorios contribuía a que las criadas pudiesen ostentar, a través de su apariencia, un rango social que no les era propio.

El destino de las alhajas no siempre se indicaba en los legados testamentarios. Hasta finales de siglo los testadores solían especificar con detalle todas las mandas relativas al cuerpo, alma y bienes materiales; sin embargo, a principios del ochocientos se observa una simplificación que ha sido interpretada como muestra de unos vínculos familiares más estrechos, de una mayor confianza entre los miembros de la estirpe (García Fernández, 1994: 239). María de la Concepción Sanz quiso que de entre sus bienes se separasen "el relox de oro guarnecido de ajófar, y una cruz de oro con Christo y Concepción de lo mismo, lo que destinarán mis hermanos para lo que les he comunicado"[31].

Junto con los familiares, era la Iglesia la principal beneficiaria de las donaciones. Muchas personas, independientemente de su condición, se acordaban en sus últimas voluntades de la institución, y no dudaban en usar objetos, prendas y joyas de su uso personal para satisfacer su piedad. Se trataba, por otra parte, de piezas de un gran valor sentimental para los otorgantes quienes, movidos por su fe y por el deseo de que perdurasen en el tiempo –fundamentalmente por el temor a que sus herederos las vendieran o disipasen–, contribuían a enriquecer el culto de parroquias y conventos. Cuestión que ahonda en la arraigada espiritualidad de la época y en la obtención de socorros espirituales a favor del ánima de los donantes. En lo que respecta a las joyas, podían otorgarse para adornar a las imágenes de culto o para que con el dinero que se obtuviese de su venta se pudiera ayudar a sufragar algún gasto o prestar apoyo a los más necesitados. En relación con este último caso, María Sánchez declaró que se enviasen al Hospital de la Virgen de la Caridad de Cartagena "una cadena de plata, chorrillos de oro con rosetas, cruz de oro y cinco anillos de lo mismo que tengo en mi poder para que se invierta en la manutención de los pobres enfermos que entran en dicho Hospital"[32].

Pero lo más habitual es que se declarara la intención de que las imágenes sacras fueran las receptoras de las alhajas, generalmente por pertenecer a la parroquia de feligresía de los otorgantes, por estar incluidas en la iglesia donde querían ser enterrados o, simplemente, por la devoción que les tenían (Arbeteta Mira, 1996: 97-126; Cruz Valdovinos, 2006: 157-170; Aranda Huete, 2008: 55-70; Martínez Alcázar, 2011: 669-683). Además, el hecho de aportar estos enseres para la magnificencia del culto hacía que, atendiendo a la cuantía o riqueza de lo donado, ciertos individuos dejaran evidencias tangibles en este mundo de su superioridad social y económica ante el resto de componentes de la parroquial (Miguéliz Valcarlos, 2007: 298). Estas mandas en ocasiones eran muy específicas, y señalaban el lugar exacto en donde querían que sus veneradas imágenes exhibieran sus joyas:

---

30 AHPMU, Protocolos Notariales, Signatura 5882, f. 90r. (Cartagena, 6 de julio de 1764).

31 AHPMU, Protocolos Notariales, Signatura 5654, f. 201v. (Cartagena, 18 de julio de 1793).

32 AHPMU, Protocolos Notariales, Signatura 5965, f. 359v. (Cartagena, 4 de diciembre de 1786).

> "Es mi voluntad que un anillo con catorce chispas de diamantes y uno grande en medio que se encontrara en mi poder se entregue a quien corresponda para que se le ponga en la mano a María Santísima de la Paz que se venera en la Capilla Mayor de la Santa Iglesia Catedral de esta ciudad"[33].

Por su parte, Antonia Arce y Tomás, que manifestó su deseo de ser enterrada "en el carnero que hay en la capilla de la Virgen del Rosario del convento de Santo Domingo de Murcia", legó a la Virgen del Rosario de dicho convento:

> "Dos rosetas de diamantes que tengo para que se les pongan a mi costa en el rostrillo, siguiendo la naturaleza de este, dos pendientes también de diamantes por su valor para ayuda a su vestido a la misma imagen, y a la de san José y el Niño que hay en la propia capilla quiero se le den sesenta reales de vellón a cada una por mi muerte, para flores"[34].

Conclusiones

La joya como legado se erigió en un elemento de relevancia notoria en las donaciones testamentarias, lo que ayuda a recomponer como se adornaban las gentes de un área geográfica que se debatía entre lo tradicional y lo moderno, entre los modelos autóctonos y los extranjeros. Descritas con mayor o menor minuciosidad, las joyas cedidas denotan que, al menos entre las altas esferas, se seguían de cerca las tendencias indumentarias y suntuarias exógenas y que las clases medias trataban de emular la apariencia de los acaudalados con joyas realizadas con materiales de imitación.

Por otra parte, a diferencia de los inventarios de bienes en los que generalmente solía realizarse únicamente una reseña tipológica de las piezas, a través de las mandas testamentarias se ha podido ahondar, por ejemplo, en el tipo de joyas que se lucían según la ocasión. Alhajas por las que los otorgantes sentían un notable aprecio, tratando de que su uso se perpetuara en el tiempo, donándolas a sus seres queridos o destinándolas para satisfacer su devoción.

Bibliografía

Andueza Unanua, P. (2009): "Joyas, alhajas y tapices de una dama aragonesa en el siglo xviii: la condesa de Contamina y San Clemente". *Artigrama*, n.º 24, pp. 373-389.

Aranda Huete, A. (1999): *La joyería en la corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*, Madrid: Fundación Universitaria Española.

– 2008): "Las joyas de la Virgen de la Almudena". En Rivas Carmona, J. (dir.), *Estudios de Platería. San Eloy 2008*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 55-70.

– (2011): El comercio de joyas en la corte madrileña durante el siglo xviii. En Rivas Carmona, J. (dir.), *Estudios de Platería. San Eloy 2011*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 125-141.

---

33 AHPMU, Protocolos Notariales, Signatura 2614, f. 55r. (Murcia, 15 de enero de 1793).

34 AHPMU, Protocolos Notariales, Signatura 4785, f. 161r. (Murcia, 26 de abril de 1804).

Arbeteta Mira, L. (1996): “El alhajamiento de las imágenes marianas españolas. Los joyeros de Guadalupe de Cáceres y el Pilar de Zaragoza”. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, t. 51, c. 2, pp. 97-126.

– (1998): *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII en los museos estatales*, Madrid: Nerea, Ministerio de Educación.

– (2007): “Precisiones iconográficas sobre algunas pinturas de la colección del Museo de América, basadas en el estudio de la joyería representada”. *Anales del Museo de América*, n.º 15, pp. 141-172.

– (2009): “Casa y posición social: el ajuar barroco español, reflejo de un estatus”. *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, n.º 4, pp. 9-37.

Cruz Valdovinos, J. M. (2006): “Donación de alhajas y ornamentos del médico Diego Mateo Zapata en 1731 a San Nicolás de Murcia (y noticias sobre tasadores en la corte)”. En Rivas Carmona, J. (dir.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 157-170.

Cummins, G., y Taunton, N. (1994): *Chatelaines. Utility to glorious extravagance*, Aberdeen: Antique Collector’s Club.

Fraile Gil, J. M. (2002): *Disquisiciones galanas. Reflexiones sobre el porte tradicional*, Salamanca: Centro de Cultura de la Diputación de Salamanca.

Franco Rubio, G. A. (2009): “La vivienda en el Antiguo Régimen: de espacio habitable a espacio social”. *Chronica Nova*, n.º 35, pp. 63-103.

García Fernández, M. (1994): “Resortes de poder de la mujer en el Antiguo Régimen: Atribuciones económicas y familiares”. *Studia Histórica. Historia Moderna*, n.º 12, pp. 235-250.

Gelz, A. (2009): “Prensa y Tertulia: Interferencias mediales en la España del siglo xviii”. *Olivar*, año 10, n.º 13, pp. 165-200.

Giorgi, A. (2009): “El vestido y la elocuencia del botón. Galas y significado en el estético discurso de la aparente distinción cultural masculina”. En *Congreso Internacional Imagen y Apariencia* [en línea]. Murcia: Universidad de Murcia. Disponible en Internet: <http://congresos.um.es/imagenyapariencia/imagenyapariencia2008/paper/viewFile/2271/2221>. [10 de diciembre de 2013].

González Heras, N. (2012): “De casas principales a palacio: la adaptación de la residencia nobiliaria madrileña a una nueva cotidianeidad”. *Revista de Historia Moderna: Anales de la Universidad de Alicante*, n.º 30, pp. 47-66.

Herradón Figueroa, M.ª A. (2008): “Las hebillas, joyas olvidadas”. *Indumenta*, n.º 1, pp. 104-125.

– (2009): “Nuevas joyas para nuevos tiempos. Brillo y apariencia en el siglo de las luces”. En *Congreso Internacional Imagen y Apariencia* [en línea]. Murcia: Universidad de Murcia. Disponible en Internet: <http://congresos.um.es/imagenyapariencia/imagenyapariencia2008/paper/viewFile/2331/2281>. [11 de diciembre de 2013].

– (2011): “Chatelâine”. En *Noviembre. Modelo del mes* [en línea]. Madrid: Museo del Traje. Disponible en internet <http://museodeltraje.mcu.es/popups/11-2011.pdf>. [12 de diciembre de 2013].

Martín Gaite, C. (2005): *Usos amorosos del dieciocho en España*, Barcelona: Anagrama.

Martínez Alcázar, E. (2011): *Para mayor aumento de su culto divino*. Donaciones testamentarias para mantenimiento y esplendor de las iglesias en el entorno murciano (1759-1808). *Artigrama*, n.º 26, pp. 669-683.

– (2013): “La influencia de las modas extranjeras en la apariencia de los adinerados murcianos (1759-1808)”. En Aldea Celada, J. M. *et al*. (coords.), *Los lugares de la Historia. IV Congreso Interdisciplinar de Jóvenes Historiadores*. Salamanca: Hergar Ediciones Antema, pp. 635-656.

Mejías Álvarez, M.ª J. (2013): “El joyero de la Virgen del tránsito del hospital del Pozo Santo de Sevilla”. *Laboratorio de Arte*, n.º 25, vol. 2, pp. 581-602.

Miguéliz Valcarlos, I. (2007): “El tesoro de San Fermín: Donación de Alhajas al Santo a lo largo del siglo xviii”. *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, n.º 2, pp. 297-320.

Molina Martín, A., y Vega González, J. (2004): *Vestir la identidad, construir la apariencia: la cuestión del traje en la España del siglo xviii*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid.

Nadal Iniesta, J. (2003): “La joyería murciana en el primer cuarto del siglo xviii”. En Rivas Carmona, J. (dir.), *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 445-458.

Peña Velasco, C. (2006): “La ciudad de las siete coronas”. En Belda Navarro, C. *et al*. (eds.), *Luis Belluga y Moncada. La dignidad de la púrpura*. Murcia: Fundación Cajamurcia, pp. 281-299.

Peñafiel Ramón, A. (2006): *Los rostros del ocio. Paseos y paseantes públicos en la Murcia del setecientos*, Murcia: Universidad de Murcia.

Pérez Samper, M. A. (2003): “Vida cotidiana y sociabilidad de la nobleza catalana del siglo xviii: el Barón de Maldà”. *Pedralbes*, n.º 23, pp. 433-476.

Romero Ferrer, A. (1989): “La apariencia y la cultura como formas de inversión de capital en la sociedad gaditana del siglo xviii”. En *Actas del Congreso Internacional sobre Carlos III y la Ilustración*. Madrid: Ministerio de Cultura. Vol. III, pp. 397-416.

El *pinchbeck:* una aleación perdida

Elena Garmendia Herrero

Resumen: El *pinchbeck* es una aleación de cobre y zinc que se asemeja mucho al oro y que alcanzó gran difusión durante el siglo XVIII y principios del siglo XIX. Su inventor, el reputado fabricante de relojes astronómicos y musicales londinense Christopher Pinchbeck (1670-1732), dio con la fórmula cuando experimentaba con distintas aleaciones en busca de un sustituto económico y maleable para el oro. Inicialmente lo utilizó en la producción de relojes y cadenas de reloj pero pronto extendió su uso a las joyas, bisutería y a otros pequeños artículos. El objetivo de esta ponencia es poner en valor el *pinchbeck* como alternativa respetable y legítima al oro, con el que se realizaron joyas y objetos representativos de un estilo y época específicos. Se tratarán aspectos como las características relevantes, tipos de joyas y artículos que se realizaron, contexto histórico y comercialización, su papel en la democratización de la joya y la situación del coleccionismo actual.

Abstract: Pinchbeck is an alloy of copper and zinc that closely resembles gold and which achieved widespread use during the eighteenth and beginning of the nineteenth century. Its inventor, Christopher Pinchbeck (c. 1670-1732), a London clockmaker renowned for his astronomical and musical clocks, came up with the formula while experimenting with different alloys looking for an affordable and malleable substitute for gold. Initially he used the alloy to produce watches and watch chains but soon extended its use to jewellery and other small items. The objective of this paper is to arouse interest in pinchbeck and reassess its value as a respectable and legitimate alternative to gold, with which objects and jewellery representing a specific time and style were made. Aspects such as its relevant characteristics, the types of items that were made, its historical context and commercialisation, its role in the democratization of jewellery and current trends in pinchbeck collecting are discussed.

Introducción

El significado más común de la palabra *pinchbeck* (pin(t)bek), en inglés, es el de 'imitación barata', si bien son raras las ocasiones en las que esta palabra aparece escrita hoy en día. Sin embargo, encontramos piezas de *pinchbeck* en las vitrinas de joyeros especializados en Londres o París, en museos como el Victoria & Albert de Londres o en Buckingham Palace. Los expertos en el campo de la joyería, relojes y otros objetos antiguos saben que *pinchbeck* se refiere estrictamente a un material que se asemeja mucho al oro y que alcanzó gran difusión en Inglaterra y Francia durante el siglo XVIII y principios del XIX.

El *pinchbeck* se utilizó durante un periodo relativamente corto. Se inventó en Inglaterra a principios del siglo XVIII, y se utilizó en Inglaterra y Francia hasta mediados del siglo XIX. Tras los avances en el desarrollo de nuevas técnicas de dorado por electrólisis y la legalización en Inglaterra en 1854 del uso de oro de nueve quilates en la producción de joyería, el *pinchbeck* y otras aleaciones similares fueron sustituidas por metales dorados, metales chapados en oro, y en Inglaterra, por el oro de nueve quilates[1].

---

1 Newman, 1981: 240. "It has been superseded by gilding metal and rolled gold, and also by 9-carat gold since its authorization in England in 1854". Traducción de la autora.

A principios del siglo XVIII, en Inglaterra, la burguesía emergente se interesaba cada vez más en imitar los usos y costumbres de la alta nobleza y empezaba a requerir joyas y complementos asequibles que se asemejasen lo más posible a aquellos que lucían las clases más pudientes. La tendencia de la época al exceso y a lo recargado en la ornamentación, así como el gusto por la joyería realizada con gemas de colores, instó a joyeros y artesanos a experimentar con materiales que, aun siendo de calidad, no resultasen tan escasos e inaccesibles como los que se querían imitar. Se comenzaron a utilizar materiales como la pasta vítrea, las perlas de imitación, el acero o las marcasitas, así como varios sustitutos del oro, en la elaboración de joyas.

En este contexto, el reputado fabricante de relojes astronómicos y musicales londinense Christopher Pinchbeck *(ca.* 1669-1732), experimentando con distintas aleaciones, inventó en 1720 la fórmula para producir uno de los mejores sustitutos económicos del oro que se hayan documentado. Su apariencia, especialmente recién elaborado, era tan similar al oro que pronto se hizo muy popular. Pero comenzó a tener mayor renombre tras la muerte de Pinchbeck, momento en el que sus hijos, Christopher *(ca.* 1709-1783) y Edward *(ca.* 1713-*ca.* 1766), comenzaron a comercializarlo a mayor escala.

Christopher Pinchbeck, el inventor

Christopher Pinchbeck nació en Clerkenwell, Londres, en torno a 1669. Se sabe muy poco sobre su origen. Su familia provenía de un pequeño pueblo llamado Pinchbeck, en Lincolnshire. Fue aprendiz, primero de pescador y más tarde de pastelero, pero no se sabe dónde o cómo adquirió las habilidades que le permitieron establecerse como fabricante de relojes y autómatas en Saint George Court (actualmente Albion Place), en Clerkenwell, Londres. Según un anuncio en la revista *Applebee's Weekly Journal* con fecha del 8 de julio de 1721, que incluía un grabado representando un reloj astronómico de elaborada construcción con varios diales, el inventor y fabricante de los famosos relojes astronómicos y musicales, trasladó su negocio a Fleet Street, en 1721, bajo el nombre de *Astronomico-Musical Clock*. El reputado relojero participó en importantes exposiciones. El *Daily Journal* del 27 de agosto de 1729 anunció que el príncipe y la princesa de Gales visitaron su exposición en Bartholomew Fair. Realizó numerosas piezas por encargo para la realeza de diversos países. Otra prueba que evidencia esta reputación mundial es una carta contemporánea que afirma lo siguiente:

> "... el Sr. P. había terminado un magnífico reloj musical, del cual se dijo que era una pieza de mano de obra exquisita, y de un valor aproximado de 1,500 libras esterlinas, para ser enviado a Luis XIV Rey de Francia, y un excelente órgano de reproducción automática para el gran Mogul, con un valor de 300 libras esterlinas"[2].

Christopher Pinchbeck murió el 18 de noviembre de 1732 a los sesenta y dos años y fue enterrado el 21 de noviembre en la iglesia de St Dunstan-in-the-West en Fleet Street. En su testamento, escrito la semana anterior, designó a Edward Pinchbeck como su único albacea, aunque especificó que sus bienes debían ser divididos a partes iguales entre sus cinco hijos. El negocio pasó a manos de su hijo mayor, Edward Pinchbeck, como se puede verificar en el anuncio del 27 de noviembre de 1732 en el *Daily Post*, en el que se informaba de que los objetos realizados del "curioso material inventado por el ingenioso señor Pinchbeck ahora se vendían (…) desde

---

2 Britten, 1904: 329. "Mr. P. has finished a fine musical clock, said to be a most exquisite piece of workmanship, and worth about £1,500, which is to be sent to ye King of France (Louis XIV), and a fine organ to ye great Mogul, worth £300". Traducción de la autora.

su tienda de Fleet Street (…) sólo por su hijo y único albacea, el Señor Edward Pinchbeck, y por nadie más"[3].

Edward afirmó que los bienes heredados eran insuficientes para poder realizar un reparto entre los cinco hermanos, y que lo único que estaba proporcionando activos en ese momento era su nueva y mejorada aleación (Shenton, 2004: 307), y no la de su padre. Debido al incumplimiento de las instrucciones de la voluntad de su padre en la división de los bienes, se produjeron enfrentamientos familiares, especialmente entre Edward y su hermano Christopher, que acabaron siendo resueltos por vía legal a favor del hermano mayor, Edward.

No obstante, Christopher Pinchbeck hijo se estableció muy cerca de la tienda de su difunto padre, que ya regentaba su hermano Edward, en un establecimiento llamado Pinchbeck's Head. Realizaba y vendía relojes, joyas y otros pequeños objetos que suponemos serían de *pinchbeck*. Más tarde se trasladó a Cockspur Street, Westminster, y abrió también nuevas instalaciones en Tunbridge Wells. Se supone que Christopher aprendió el oficio de su padre. Al igual que él, fue un reconocido y respetado relojero e inventor. Patentó varios de sus inventos, incluidos un apagavelas que se siguió utilizando hasta bien entrado el siglo xx, y un freno neumático automático para grúas con ruedas destinado a la prevención de accidentes, por lo que la Society of Arts le otorgó, en 1762, una medalla de oro. Fue miembro de la Sociedad de las Artes desde su inicio en 1757. También fue miembro, y por un tiempo presidente, de la Smeatonian Society, precursora de la Institución de Ingenieros Civiles. A diferencia de su padre, eligió no frecuentar ni exponer sus maravillas mecánicas en las exposiciones y ferias de Londres, pero abrió una sala de exposición encima de su establecimiento donde mostraba sus mejores piezas. Fue nombrado relojero real y miembro honorífico del Clockmakers' Company (gremio de relojeros) en 1781. Durante mucho tiempo se creyó que con su muerte, en 1783, el secreto de la famosa aleación se había perdido para siempre. Probablemente, esta idea tiene su origen en la campaña comercial que Edward Pinchbeck llevó a cabo para hacer frente a las numerosas imitaciones del material que en aquel momento se comercializaban tanto en Francia como en Inglaterra.

El *pinchbeck* y su comercialización

El *pinchbeck* es básicamente una aleación de cobre y zinc, los mismos elementos de los que se componen otras aleaciones que imitan el oro. Sin embargo, a diferencia de la mayoría de estas, y aunque el porcentaje exacto de su composición no se conoce y varía según la fuente, el *pinchbeck* contiene una menor proporción de zinc. Las proporciones varían entre el 75 %-83 % de cobre y 17 %-25 % de zinc.

Según Edward Pinchbeck, "la aleación fundida asume el color, olor y ductilidad de oro fino al enfriarse y durante algún tiempo conserva su brillo sin oxidarse"[4]. Su gran parecido con el oro y su superior calidad con respecto a otras aleaciones que imitan este metal precioso se constata en la mayoría de los libros especializados, siendo una percepción generalizada entre los expertos del mercado de las antigüedades. Se cree que en algún momento del proceso de fabricación o tratamiento posterior de las piezas había alguna técnica que se desconoce. Este secreto, que los Pinchbeck aseguraban no haber divulgado nunca, explicaría la gran resistencia del material a la decoloración y al desgaste. Una de las hipótesis es que Pinchbeck aplicaba algún ligerísimo baño de oro sobre la superficie de las piezas para evitar que perdieran el brillo.

---

3 Percival, 1912: 363. "(…) the toys made of the late ingenious Mr Pinchbeck's curious metal (…) are now sold only by his son and sole executor, Mr Edward Pinchbeck". Traducción de la autora

4 Percival, 1912: 366. "(…) which so nearly resembles Gold in Colour, Smell, and Ductility". Traducción de la autora.

Este baño permanecería en los huecos de las piezas. Y en las zonas donde el roce desgastaba el dorado, la propia fricción serviría para mantener el brillo.

A principios del siglo XVIII, la industria de la imitación se volvió muy prolífica, incluso las damas de clase alta utilizaban joyería de imitación. Así, la apariencia de las piezas de *pinchbeck*, especialmente nuevas, tan similar a las de oro, hizo que pronto se hicieran muy populares. La burguesía, la nobleza y también la realeza inglesa comenzaron a encargar piezas de *pinchbeck* como legítimas copias. No hubo intento de engaño, ya que la familia Pinchbeck siempre etiquetó el metal claramente como lo que era: una alternativa respetable al oro. Algunos clientes encargaban copias exactas de sus alhajas. En una época en la que los robos a diligencias estaban a la orden del día, estas piezas se convirtieron en las perfectas joyas de viaje, pues permitían a los viajeros desplazarse sin temor a perder sus objetos de valor. La fama del *pinchbeck* se extendió a Francia rápidamente, donde se le denominaba *pinsbeck* o *pincebeck*. El término ya se utilizaba en la descripción de joyas y objetos perdidos en los avisos y anuncios notariales parisinos. Como ejemplo, un anuncio de 1765 señalaba la pérdida, en la *rue* Saint-Antoine, de "un reloj de plata de Le Roy y un corazón de *pinsebeck*"[5].

Imitaciones del *pinchbeck*

Fruto de su gran popularidad, no tardaron en aparecer todo tipo de imitaciones en el mercado. En 1729, apenas nueve años después de que Christopher Pinchbeck padre inventara la aleación, un joyero de Lille llamado Reunty inventó un metal de características muy similares a éste. El material fue perfeccionado por Leblanc, un trabajador de la Casa Real, que alteró su proceso de elaboración para obtener una mejor imitación. En 1731 Leblanc patentó la aleación con el nombre de *similor*. Aunque el *similor* se asemejaba mucho al *pinchbeck*, tenía un defecto importante: perdía su color muy rápidamente. No obstante, el *similor* también se hizo muy popular en Francia, de manera que se realizaron un gran número de joyas utilizando esta aleación.

El método de fabricación del *pinchbeck* se había mantenido en secreto en la familia. No obstante, en 1733 Edward Pinchbeck, preocupado y molesto por las numerosas imitaciones y falsificaciones que se vendían como *pinchbeck* tanto en Inglaterra como en Francia, decide publicar un aviso más para alertar al público de que los artículos que otros anunciaban y vendían con ese nombre no estaban hechos con su fórmula. El metal se había vuelto tan popular que las falsas atribuciones eran habituales.

La popularidad y comercialización del *similor* pronto despertó la indignación de los joyeros y orfebres que trabajaban con el metal precioso. Y después de un tiempo consiguieron que se instituyeran medidas legales en Francia para que estas aleaciones solo se pudieran utilizar en la realización de piezas como hebillas de zapatos, botones u otros objetos que no compitieran con el trabajo de los orfebres que trabajaban con oro.

El *pinchbeck* y muchas de las aleaciones que se le parecían se siguieron utilizando hasta mediados del siglo XIX, momento en el que su popularidad cayó vertiginosamente. Este hecho fue propiciado principalmente por dos factores que ocurrieron prácticamente al mismo tiempo. Por un lado, la legalización del oro de 9 quilates en Inglaterra, en 1854, que permitió producir

5 "Le 4 janvier, on a perdu, dans la rue Saint-Antoine, une montre d'argent de Le Roy, avec un cordon vert, un cachet et un coeur de pinsebeck; on promet une honnête récompense à celui qui la remettra chez M. Boutet, notaire, rue Saint-Antoine". Traducción de la autora. En *Multilingual Dictionary: jewelry & giftware.* Disponible en Internet: <http://www.jewels-gems-clocks-watches.com/index.php?le=O&la=S&entry=121987>. [2 de septiembre de 2013].

joyería hecha a partir de una versión menos costosa de este metal. Por otro lado, la invención y desarrollo del proceso de dorado mediante electrolisis que abarató y facilitó los procesos para aplicar recubrimientos y baños de oro.

Tipos de joyas y artículos que se realizaron con *pinchbeck*

Inicialmente Pinchbeck utilizó la aleación en la producción de relojes y cadenas de reloj, pero pronto extendió su uso a joyas y otros objetos pequeños**.** Un largo anuncio de Edward Pinchbeck publicado en el *Daily Post* el 11 de julio de 1733 indica la gran variedad de artículos con los que comerciaba desde Fleet Street. Entre las joyas de *pinchbeck* que comercializó encontramos una amplia gama de pendientes, cadenas, collares, *châtelaines,* pulseras, tiaras, colgantes, bocas de monederos, cierres de pulseras, bocas de bolsos, etc. Pero no solo lo empleó para fabricar joyas: lo encontramos en otros pequeños objetos como empuñaduras de espada, sellos, perchas, bandejas, cubiertos, tabaqueras, cajas de rapé, pinzas, hebillas de todo tipo y en particular, relojes "tan necesarios para Caballeros y Damas cuando viajan"[6]. A pesar de que eran mucho más baratas de producir, presentaban diseños tan intrincados y delicados como las hechas en oro, especialmente las realizadas a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII.

Las piezas de *pinchbeck* casi siempre incluyen diseños florales o de hojas cinceladas. Un ejemplo de esta tendencia se aprecia en el broche tembleque que presentamos (figura 1), en el que llama la atención, la delicadeza con la que se han realizado las hojas de la flor. Otro ejemplo lo tenemos en un cierre de pulsera o manilla (figura 2).

Siguiendo la estética del momento, las joyas de *pinchbeck* eran, frecuentemente, piezas relativamente grandes y elaboradas. Los Pinchbeck supieron explotar el gran brillo y la ductilidad de su material para realizar piezas brillantes y atractivas, aprovechando el gran parecido de la aleación con el oro. "Si se les sacaba brillo cuidadosamente, a menudo pasaban por joyas verdaderas, sobre todo vistas desde cierta distancia o a la luz de las velas"[7]. Muchas piezas no se realizaron enteramente con *pinchbeck*. Por ejemplo, algunas fueron guarnecidas con pasta vítrea translúcida cuidadosamente tallada y pulida para imitar el brillo de los diamantes, tal y como se puede apreciar en la tiara con motivos florares (figura 3). Al igual que mucha de la joyería de imitación del momento, los Pinchbeck utilizaron en sus diseños piedras semipreciosas como el ónix, los granates, el nácar o la madreperla, así como una gran variedad de vidrios de colores.





Figura 1. *Broche*, finales siglo XVIII. Colección particular.



Figura 2. *Cierre de pulsera*, pp. siglo XIX. Colección particular.

6 Percival, 1912: 368. "… and which are highly necessary for Gentlemen and Ladies when they travel". Traducción de la autora.

7 Burgess, 1919: 306. "When carefully cleaned still (…) 'pinchbeck' could be worn without fear of detection when exposed in candlelight or seen at a little distance". Traducción de la autora.



Figura 3. *Peineta*, *ca.* 1800. Colección particular.



Figura 4. *Cierre de collar*, siglo. XIX. Colección particular.



Figura 5. *Cierre de pulsera*, siglo XIX. Colección particular.



Figura 6. *Bolso*, finales siglo XVIII. Colección particular.

Con ónix y ágatas se realizaron gran cantidad de broches, cierres de collar y de brazaletes. Por ejemplo, el cierre de collar que mostramos (figura 4) presenta una piedra central de ónix bandeado en cabujón engastado con motivos florales y conchas. A menudo se cosían a cintas de terciopelo de seda o a otro tipo de material textil conformando una gargantilla. Es el caso del cierre de pulsera o manilla que presentamos (figura 5), decorado con tres granates se puede apreciar un cierre de brazalete con forma rectangular, con tres granates tallados engarzados, entre detalles florales. Aquí se pueden observar restos del terciopelo original. Algunas piezas de *pinchbeck* se comercializaban como elementos en la confección de complementos de moda como monederos y bolsos. Con estas bocas de bolso de *pinchbeck*, al igual que con las de acero facetado, se realizaban todo tipo de bolsos con multitud de materiales de diversa composición y textura (la seda, abalorios de cristal, abalorios facetados de *pinchbeck*, hilos de diversos colores y composición, escamas de pez, etc.). Lo podemos apreciar en un bolso (figura 6) confeccionado en terciopelo de seda delicadamente bordado con escamas de pez y abalorios facetados de *pinchbeck*. El *pinchbeck* también se utilizó en la elaboración de joyería de luto, para todo tipo de broches, guardapelos y marcos para miniaturas y camafeos.

El estado del coleccionismo actual

Las piezas auténticas de *pinchbeck* son cada día más difíciles de encontrar. Son buscadas tanto por coleccionistas como por comerciantes especializados, sobre todo por su belleza, durabilidad

y representatividad de un estilo y una época concreta. De hecho, simplemente por estar hechas de este material ya parecen ofrecer garantía de época y autenticidad. Muchas de estas joyas han sobrevivido intactas más de doscientos años. Paradójicamente, es su poco valor intrínseco, lo que ha permitido que estas piezas hayan llegado hasta nuestros días sin haber sido manipuladas ni alteradas de forma alguna, a diferencia de las joyas hechas de materiales y piedras preciosas. Estas a menudo eran reutilizadas para actualizar los diseños acorde a la moda del momento.

Al no estar fabricadas con materiales nobles, todavía podemos encontrar algunas de estas fascinantes piezas en los mercadillos y ferias de antigüedades a un precio asequible. Aunque son piezas que imitan a las fabricadas en materiales nobles, no son reproducciones. Es decir, son piezas auténticas, realizadas en una época específica de la historia con unas características concretas. Una época en la que la joyería de imitación estaba de moda y gozaba de gran aceptación por todas las clases sociales. Incluso tenían un prestigio del que ahora quizás carecen.

En su momento, esta joyería de imitación era muy valorada porque sus usuarios comprendían que resultaba prácticamente imposible disfrutar de unos diseños tan impactantes en materiales nobles, debido a su escasez y coste. Es más, a menudo se mezclaban materiales nobles con los de imitación para hacer posible estos diseños. Lo cierto es que los materiales como el *pinchbeck*, el acero, las piedras semipreciosas y los diversos tipos de pasta vítrea de diferentes colores y tallas que se utilizaron en la producción de joyería de imitación contribuyeron a democratizar la moda y el mercado de las joyas.

Hoy en día todavía es posible adquirir piezas interesantes hechas en *pinchbeck*, a un precio asequible. Sin embargo, es necesario seguir algunas pautas básicas para asegurarse de la autenticidad del material. No todo lo que se vende como *pinchbeck* lo es realmente. El término es muy atractivo *a priori*. Bien por desconocimiento, bien porque denominarlo así hace la pieza más comercial, por lo general, el nombre de *pinchbeck* se ha convertido en un término genérico para denominar a toda pieza antigua hecha de cualquier tipo de sustituto del oro o metal antiguo que se le parezca; denominación incorrecta en la mayoría de los casos.

Para empezar, es recomendable adquirirlas en anticuarios o joyeros profesionales, especialmente si no se ha aprendido a distinguirlo correctamente. En cualquier caso, si se puede conocer la época de la pieza y esta es posterior a mediados del siglo XIX, se puede descartar que sea *pinchbeck*.

También es importante tener en cuenta que el *pinchbeck* es un material sólido que no está recubierto por ningún tipo de baño o placa de oro, por lo que si se percibe un segundo color metálico bajo la superficie es imposible que se trate de *pinchbeck*. Es cierto que se cree que algunas piezas pudieran haber llevado algún tipo de baño de oro muy ligero, pero este siempre sería imperceptible porque era del mismo color. Por otro lado, es poco probable que un baño así hubiera resistido el paso del tiempo hasta nuestros días.

Como se ha comentado anteriormente, el *pinchbeck* destaca por su brillo, una de sus características principales y uno de los motivos de su gran éxito comercial en el siglo XVIII y XIX. Ese brillo se mantiene a pesar del tiempo, por lo que es poco habitual que una pieza de esta aleación necesite limpiarse. Esta característica puede ser de gran ayuda para reconocerlo.

Aunque a menudo es un tema controvertido, las antigüedades deben ser juzgadas como obras de arte y no estrictamente por su valor material. En el caso del *pinchbeck*, que no es un material noble, el interés reside en lo intrincado de los diseños y el estilo de la época en la que fueron realizados. Desde el punto de vista del coleccionismo o de las antigüedades, estas piezas, que son más asequibles, también pueden tener un uso más habitual (dado que su valor económico no es excesivamente elevado) y permiten un mayor disfrute de éstas.

Bibliografía

Britten, B. J. (1904): *Old Clocks and Watches & Their Makers*. London: B. T. Batsfotd.

Burgess, F. (1919): *Antique Jewelry and Trinkets*. New York: Tudor Pub.

Newman, H. (1981): *An Illustrated Dictionarry of Jewelry*. London: Thames and Hudson.

Percival, M. (1912): *Chats on Old Jewellery and Trinkets*. London: T. Fischer Unwin.

Shenton, R. (2004): *Pinchbeck family (per c. 1720-1783)*. Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press. Disponible en Internet: <http://www.oxforddnb.com/view/article/50051>. [2 de septiembre 2013].

Algunas consideraciones acerca de la venta de joyas de Isabel II en 1878

Nuria Lázaro Milla
Investigadora

Resumen: Asegurar la pensión vitalicia del rey consorte Francisco de Asís, saldar las numerosas deudas contraídas en el exilio y poder hacer frente a los gastos derivados de la educación y manutención de sus hijos fueron las razones que llevaron a Isabel II a tomar la drástica decisión de poner en venta gran parte de su magnífica colección de joyas. Las alhajas y los materiales preciosos sin engastar fueron divididos en más de trescientos lotes y subastados en el verano de 1878 en el Hôtel Drouot de París; sin embargo, ni los precios que alcanzaron muchos de ellos fueron tan elevados como se esperaba ni todos pudieron ser rematados. En cuanto al destino de las piezas, un porcentaje elevado serían, probablemente, adquiridas por joyeros interesados en el valor de la pedrería, siendo su intención el desmontaje y aprovechamiento en nuevas creaciones, lo que supuso la pérdida de este rico legado.

Abstract: Ensure the life pension of king consort Francisco de Asís, pay the large debts contracted in exile and be able of facing up the expenses associated with her children´s education and support, were the main reasons that led to Isabella II to take the drastic decision of offering for sale a great part of her magnificent jewellery collection. The jewels and the unmounted precious material sweres plit up into more than three hundred lots to be auctioned in the summer of 1878 at the Hôtel Drouot, in Paris; however, neither the prices reached for many of these lots were as high as expected, nor all of them could be sold. Withregard to the destination of the jewellery pieces, a high amount of them could probably have been acquired by jewellers interested on the value of the gems, with the purpose of unmounting and using them into new items, witht her esult of the loss of this valuable legacy.

La pérdida del trono español a consecuencia de la revolución de septiembre de 1868 no supuso la suspensión de las obligaciones que Isabel II tenía como cabeza de la familia real española. A la pensión vitalicia de 150 000 francos anuales que estaba obligada a abonar a su esposo, don Francisco de Asís de Borbón, según lo estipulado en las capitulaciones matrimoniales firmadas el 8 de octubre de 1846, se sumaban los gastos derivados de la manutención y educación de sus hijos –sobre todo la formación relativa al príncipe Alfonso, futuro Alfonso XII–, así como los suyos propios, elevados teniendo en cuenta sus circunstancias, puesto que la reina no renunció, por dignidad, a cierto nivel de vida. Con respecto a esta última cuestión, se tiene noticia, por ejemplo, del proceso legal iniciado por la joyería parisina Melleriodits Meller –conocida en España como Mellerio Hermanos– contra doña Isabel por impago de 161 000 francos, de los cuales la reina únicamente accedió a satisfacer 20 000, correspondientes a las alhajas adquiridas desde el inicio del exilio, y se desentendió de las compras realizadas durante su reinado. La Justicia dio la razón a la firma de joyería, lo que obligó a doña Isabel a pagar íntegramente la factura[1].

---

1 Meylan, V., *Queens' jewels.* Nueva York: Assouline, 2002, p. 77.

Toda esta situación condujo a una inevitable bancarrota, con un endeudamiento que llegó a alcanzar los 700 000 francos y que estuvo a punto de llevar a los acreedores a embargar patrimonio propiedad de la soberana. De este modo, la venta de sus joyas, sus bienes más preciados, se convirtió en el único medio por el que obtener liquidez de manera rápida y fiable para hacer frente a su débito.

En el Archivo General de Palacio se conserva una carta escrita por Pedro Salaverría –quien fuera ministro de Hacienda hasta en tres ocasiones durante el reinado de Isabel II–, con fecha de 7 de enero de 1874, en la que informaba a doña Isabel sobre el convenio pendiente de aprobación por parte de la banca Rothschild "para pagar a Zulueta su préstamo", con el fin de poder retirar las alhajas de Londres y llevarlas a París, donde la reina podría apartar las que deseara reservar para su uso, y tasar y destinar a la venta el resto[2]. La falta de documentación nos impide conocer los detalles de esta operación, aunque todo parece indicar que Pedro José de Zulueta, banquero y hombre de negocios de origen vasco afincado en la capital inglesa, anticipó cierta cantidad de dinero a la reina, y se estableció el depósito de joyas en la sede londinense de los Rothschild como garantía para el prestamista en caso de impago, siendo la subsanación de la deuda la única manera de recuperarlas. En el mismo archivo se guarda la respuesta de doña Isabel, quien, a 14 de enero, manifestaba tener conocimiento de que los Rothschild no estaban de acuerdo con el convenio, por lo que se tendría que proceder a su revisión, al mismo tiempo que daba a conocer las reticencias que hacia el mismo tenía don Francisco de Asís[3], probablemente motivadas por el grado de beneficio que le correspondería una vez finalizado el proceso.

A pesar de la separación física de los cónyuges, ante lo innecesario de mantener las apariencias en el exilio y la distancia emocional que siempre había existido entre ellos, don Francisco de Asís tenía que dar permiso legal a su esposa para que pudiera vender sus joyas. Para ello, el 8 y 9 de mayo de 1874 el matrimonio firmó, ante el notario parisino Charles Berçeon, un acuerdo, por el cual don Francisco de Asís autorizaba "a Su Majestad la Reina, en lo que fuere menester, para vender, en los plazos necesarios al éxito de la operación, las joyas, diamantes y piedras preciosas que le pertenecen, a fin de colocar el capital que resultare de estas ventas en buenos valores franceses, rusos y americanos", los cuales debían garantizar una rentabilidad anual de al menos 150 000 francos que asegurasen su asignación[4]. Anteriormente a ello, gracias a una reseña publicada en el diario *La Época* del 24 de marzo, sabemos que "un respetable hombre político y acreditado hacendista que desempeña hoy un cargo importante cerca de doña Isabel de Borbón, ha pedido al Ministerio de Gracia y Justicia certificación de ciertos particulares de las capitulaciones matrimoniales de dicha señora"[5], lo que indica una revisión previa de las cláusulas de las mismas, probablemente en relación a la titularidad de las alhajas y al grado de participación del rey consorte en los asuntos económicos de doña Isabel.

En el mismo periódico, en la edición del 28 de septiembre, se informaba de la presencia de Antonio Cánovas del Castillo en París, la cual parecía "tener por objeto el liquidar definitivamente la fortuna de doña Isabel de Borbón, fortuna cuya mayor y más sana parte está representada hoy fecha por sus joyas"[6]. En una carta fechada en el mes de octubre y dirigida al ilustre político, doña Isabel comunicaba que las joyas serían finalmente subastadas en Londres, no en París, ya que la casa Rothschild de esa capital era la que ofrecía "más garantías"[7]; se refería pro-

2 Archivo General de Palacio (a partir de ahora AGP), Reinados, cajón 24, expediente 5 D I.

3 *Ibid.,* cajón 24, expediente 5 A II.

4 AGP, Histórica, caja 121, expediente 6.

5 *La Época,* Madrid, n.º 7833, 24 de marzo de 1874, p. 2.

6 *Ibid.,* n.º 8017, 28 de septiembre de 1874, p. 2.

7 AGP, Reinados, caja 25014/ expediente 6.

bablemente con esto a su papel de agente mediador en el proceso. Efectivamente, en *La Época* del 14 de octubre se confirmaba esta información: "Parece que los Rothschild de Londres, y no ningún banquero español, serán los encargados de enajenar en pública subasta las joyas de una augusta princesa a quien las revoluciones han privado de la fortuna de sus padres"[8].

El 9 de noviembre volvía a dirigirse Isabel II al mismo interlocutor, solicitando su necesaria presencia en Londres para ayudar en el proceso de selección de las alhajas destinadas a la almoneda. También le expresaba su malestar en relación a un artículo publicado en *La Época* el día 20 de octubre, en el que se trataba la noticia de la venta de joyas, según la reina, de manera injuriosa para con su persona:

> "Damos las gracias a *El Imparcial* por la noticia que hace pública del crédito de 100 000 francos abierto por un generoso correligionario. *El Imparcial* ha debido completar la noticia, ya que se muestra bien enterado, añadiendo, que la escasa fortuna de la reina Isabel no la permitía atender a los gastos de educación de su hijo el príncipe Alfonso, y en tanto que se realice la venta de las joyas, ha habido un noble patricio, que no ha sido nunca empleado, que no ha tenido grandes mercedes que agradecer, que ha vivido honradamente de su trabajo, fructuoso por fortuna, quien en vista de los apuros pasajeros experimentados, ha puesto generosamente a disposición del príncipe Alfonso la suma de 100 000 francos, para que pueda atender sus gastos con el decoro correspondiente. ¿Halla en esto algo de censurable *El Imparcial*? Nosotros diríamos el nombre de la distinguida persona a quien se debe tan desinteresado rasgo, si no temiéramos ofender su modestia"[9].

En la misma correspondencia, doña Isabel expresaba con las siguientes palabras los sentimientos encontrados que le producía la complicada situación en la que estaba inmersa: "Creo que aunque como mujer me duele vender algunas, el placer que me causa pensar que lo hago por mis hijos compensa con creces el sentimiento de venderlas"[10].

En *El Imparcial* del 10 de noviembre se publicó la última referencia acerca del proceso de 1874: "Se aproxima el momento de la venta de las joyas de doña Isabel, las cuales se estiman en 8 millones de francos"[11]. Sin embargo, la subasta fue, finalmente, suspendida; prueba de ello es que en la documentación relativa a la almoneda de 1878 no se hace en ningún momento mención a otra realizada con anterioridad, e, incluso, en el acuerdo firmado el 18 de marzo de 1878 por el matrimonio real, se expone que "Su Majestad la Reina no ha usado aún de la autorización contenida en la estipulación que precede"[12], refiriéndose con esto al consentimiento legal dado por don Francisco de Asís, tratado con anterioridad. Probablemente, la causa de esta cancelación fue la rápida evolución de los acontecimientos políticos, con la firma del Manifiesto de Sandhurst por el príncipe Alfonso el 1 de diciembre y el pronunciamiento del general Martínez-Campos en Sagunto el 29 del mismo mes, lo que supuso la consabida restauración de la monarquía en España.

La primera noticia que se tiene sobre la venta de 1878 proviene de una carta, con fecha de 15 de febrero de 1878, dirigida a Antonio Cánovas del Castillo, entonces presidente del Con-

---

8 *La Época,* Madrid, n.º 8033, 14 de octubre de 1874, p. 3.

9 *Ibid.,* n.º 8039, 20 de octubre de 1874, p. 3.

10 AGP, Reinados, caja 25014/ expediente 6.

11 *El Imparcial,* Madrid, n.º 2690, 10 de noviembre de 1874, p. 2.

12 AGP, Histórica, caja 121, expediente 6.

sejo de Ministros, por parte de Léon Renault, abogado de doña Isabel, en la que le comunicaba la decisión tomada por la reina de vender sus joyas, valoradas en 6 millones de francos, como única solución para hacer frente a las numerosas y acuciantes deudas. Renault proponía sacar las alhajas depositadas en el Banco de Francia, para lo que había que contar, por una parte, con el permiso de don Francisco de Asís, y, por otra, con que fuese levantada la orden que Mariano Roca de Togores, marqués de Molins y embajador de España en París, había impuesto al gobernador del Banco de Francia para evitar que las joyas saliesen de la mencionada institución. Además, había que hacerlas tasar por expertos, ponerlas bajo custodia de persona o banca de confianza y proceder a su venta. Según los cálculos del abogado, de los beneficios obtenidos, un millón sería destinado a comprar valores que completasen la garantía de la pensión anual de don Francisco de Asís y 700 000 francos se dedicarían a saldar las deudas contraídas por la reina. El dinero restante, que Renault estimaba en cuatro millones, se emplearía en adquirir acciones de diversas empresas, con cuyo rendimiento se abonarían las rentas anuales de Alfonso XII y las infantas Isabel, Pilar, Paz y Eulalia. Todos los valores serían depositados en la sede parisina de la banca Rothschild. A excepción de los 700 000 francos para afrontar su pasivo, doña Isabel no podría disponer libremente de los mencionados réditos, para salvaguar así los intereses de su esposo e hijos. En definitiva, y en palabras de Léon Renault, la operación *permet à S. M. la Reine de payer son passif exigible; et d'augmenter ses revenus, en subtituant, dans sa fortune, des valeurs productives à des bijoux dont la garde honnéreuse ne correspond à aucun avantage* ("permite a S. M. la reina pagar su pasivo y aumentar sus ingresos, sustituyendo en su fortuna las joyas, de cuya custodia no obtiene ningún beneficio, por valores productivos")[13].

Un mes después, el 18 de marzo, doña Isabel y don Francisco de Asís firmaron, ante el notario Charles Berçeon, un acuerdo que estipulaba, en los seis artículos siguientes, las condiciones que debían regir todo el proceso de venta:

> "Artículo 1.º. Las joyas depositadas en este momento en el Banco de Francia serán entregadas al Señor Guidou, residente en París, rue Sainte-Anne, número cincuenta y uno, y al Señor Dobourg, residente en París, rue Laffitte, número nueve, ambos comisarios apreciadores del departamento del Sena, encargados en su calidad de oficiales públicos de proceder a su realización en la forma que juzguen más propia para asegurar su producto más elevado y en el mes de julio próximo venidero.
> Artículo 2.º. Del producto de la realización se sacará desde luego la suma necesaria para completar en casa de los Señores de Rothschild hermanos, en virtud de las estipulaciones recordadas más arriba, la garantía de la dotación anual de ciento cincuenta mil francos debida a Su Majestad el Rey; su empleo se hará en los valores previstos en el contrato de ocho y nueve de mayo de mil ochocientos setenta y cuatro.
> Artículo 3.º. Se sacará enseguida la suma necesaria para pagar el pasivo actual de Su Majestad la Reina, sin que este pasivo pueda ser superior a setecientos mil francos. Y para descargar a Su Majestad la Reina de este cuidado, se ha convenido expresamente que las reclamaciones que se produzcan, serán sometidas a la intervención de los Señores Biéville y Benoist, procuradores de Sus Majestades, y que en caso de disentimiento entre sí acerca de la legitimidad de la reclamación, se suspenderá el pago.
> Artículo 4.º. Quedando libre el remanente, se empleará en rentas francesas, que, en ejecución de convenciones anteriores a las cuales Sus Majestades entienden conformarse, quedarán aplicadas al servicio de una dotación anual de cien mil francos a Su Majestad el

[13] AGP, Reinados, caja 13101, expediente 37.

Rey Alfonso Doce, y de una dotación también anual de treinta mil francos para cada una de las Infantas. La totalidad de las rentas así adquiridas, comprendiendo las que queden libres después de las aplicaciones que acaban de estipularse, continuarán depositadas en manos de los Señores de Rothschild hermanos, en París, sin poder retirarlas de allí, a no ser con el concurso simultáneo de Su Majestad la Reina y de Su Majestad el Rey. Los valores que existen actualmente en manos de los Señores de Rothschild hermanos, además de los que queden aplicados a la dotación de Su Majestad el Rey, recibirán el mismo destino que el producto que quede libre sobre la venta de las joyas, y a este efecto serán realizados por medio de los Señores de Rothschild hermanos y empleados en rentas francesas.

Artículo 5.º. Los comisarios apreciadores arriba designados consignarán el producto de las ventas conforme las realicen en poder de los Señores de Rothschild hermanos, que estarán encargados de emplearlas según se ha previsto más arriba.

Artículo 6.º. Su Majestad el Rey tendrá facultad, si lo desea, de disponer de la mitad del capital aplicado a su dotación anual, para adquirir un palacio en París y los muebles. La dotación anual será disminuida naturalmente de suma igual en renta a cinco por ciento del capital de que Su Majestad hubiere dispuesto. En este caso, el capital empleado, que será propiedad de Su Majestad la Reina, no será reembolsable sino en los seis meses de extinción de la dotación a la cual tiene derecho Su Majestad el Rey”[14].

Las condiciones eran, esencialmente, las planteadas previamente por el abogado Léon Renault. Como novedad, se especificaba que las alhajas a retirar del Banco de Francia serían puestas bajo la custodia de los señores Guidou y Dobourg, quienes se encargarían de la almoneda, prevista para ser celebrada en el mes de julio; que los señores Biéville y Benoist revisarían las reclamaciones de los acreedores antes de proceder a los pagos; que a la banca Rothschild de París se le encomendaban todas las gestiones financieras, cuyos resultados no podrían retirarse sin el consentimiento mutuo de ambos cónyuges; y aclaraba que la dotación anual de Alfonso XII ascendía a 100 000 francos, mientras que la de cada una de sus cuatro hermanas era de 30 000.

La subasta de las joyas de una reina destronada era un acontecimiento lo suficientemente interesante como para que la prensa se hiciese eco de ello. Una de las primeras noticias al respecto fue publicada por *Le Figaro* en su edición del 2 de abril. En ella se informaba de que las alhajas, que constituían un capital improductivo cuyo valor ascendía a 8 o 9 millones de francos, serían próximamente vendidas en el Hôtel Drouot; que la soberana no pretendía deshacerse de toda su colección de joyas, sino que conservaría para sí una selección con una valía estimada en, al menos, 3 millones de francos; que las piezas destinadas a la almoneda estaban realizadas con diamantes antiguos, zafiros, perlas y esmeraldas de mucho mérito; y, lo más importante, que las alhajas procedían de la herencia de sus padres, los reyes Fernando VII y María Cristina de Borbón-Dos Sicilias, y de regalos de su esposo, además de las muchas adquiridas por ella misma a lo largo de su reinado, y dejaba claro con esto que ninguna había pertenecido nunca a la Corona de España[15]. No obstante, no todos los medios fueron tan rigurosos a la hora de documentar la noticia. En los diarios *La Défense* y *Le Gaulois*[16], en artículos publicados también en los primeros días del mes de abril, se aseguraba que las joyas pertenecían a la Corona espa-

14 AGP, Histórica, caja 121, expediente 6.

15 *Le Figaro,* París, n.º 92, 2 de abril de 1878, p. 1.

16 *Le Gaulois,* Parls, n.º 3453, 6 de abril de 1878, p. 1: “Nous parlons de Bourbons [...] C’est de la reine Isabelle qu’il’ agit et de ses diamants [...] C’est la réclamation que le gouvernement espagnol ferait de certains de ces bijoux, qui n’appartiendraient pas tous à la reine [...], paraît-il. La Défense laisse entendre, en effet, que S. M. Isabelle est en train de disposer de choses qui ne lui appartiennent pas”.

ñola y que, por tanto, al no ser propiedad privada de doña Isabel, su venta era fraudulenta, y sembraban así con estas palabras la polémica. La reina informó inmediatamente del ultraje a Antonio Cánovas del Castillo y al diputado Claudio Moyano mediante sendos telegramas, pidiendo ayuda institucional para defender su honra[17]. La furibunda respuesta de la prensa española no se hizo esperar, tildando de deshonrosas y vergonzantes estas acusaciones, aunque, tristemente, el fondo de la cuestión pasó rápidamente a un segundo plano, y se convirtió en una excusa más para el enfrentamiento entre conservadores y liberales, escudados tras la tinta de los periódicos de su ideología correspondiente. La situación llegó a tal extremo que un articulista del periódico *La Iberia*, en la edición del 9 de abril, llegó a expresar su estupefacción por los acontecimientos con las siguientes palabras:

> "Porque han de confesar ambos contendientes que la lucha que tienen entablada en pro de doña Isabel por un lado y del gobierno por otro, tiene diversas explicaciones, pero ninguna en armonía con los buenos principios parlamentarios y de perfecta moralidad política. Dígase, pues, de una vez qué ocasiona en este punto concreto tanta diversidad de pareceres, descubriendo, si está oculta, la causa que origina una lucha que más parece de camarillas que de sanos y levantados propósitos"[18].

Independientemente de las intenciones más o menos sensacionalistas que pudieran haber tenido las publicaciones francesas, lo que es cierto es que dieron publicidad al evento, y permitieron que un mayor número de personas tuviera conocimiento y se interesara por la venta.

El catálogo editado con motivo de la subasta es una fuente inagotable de información[19]. Las joyas y los materiales preciosos sin engastar se constituyen en algo más de trescientos lotes, y cada referencia se acompaña de una breve descripción. En el caso de las alhajas más destacadas, se indica también su "quilataje" y se añaden leyendas que subrayan la magnificencia y el elevado mérito artístico de las mismas (*pièce importante, travail remarquable, très important*). Algunos de los lotes comprendían aderezos enteros, formados por tal cantidad de piezas que se informa en una nota sobre la posibilidad de dividirlos y vender las joyas por separado (*Ce numero sera divisé*). A su vez, los lotes aparecen organizados en cuatro secciones que se corresponden con las cuatro series de venta, previstas para ser celebradas la primera, del lunes 1 al sábado 6 de julio; la segunda, del lunes 15 al sábado 20 de julio; la tercera, del lunes 29 de julio al sábado 3 de agosto; y la cuarta, el lunes 5 de agosto y días sucesivos, en el caso de que fuese necesario. Las sesiones se iniciarían a las dos de la tarde y en las salas número 8 y 9 del Hôtel Drouot de París –también conocido como Hôtel des Ventes Mobilières–, ubicado en el n.º 9 de la calle del mismo nombre. Por supuesto, también se informaba de las dos tardes que, con antelación, se expondrían de manera pública y privada las piezas que componían cada serie de venta. Asimismo, se señalaba que los encargados de la almoneda eran los ya mencionados señores Guidou (rue des Pyramides, n.º 29) y Dobourg (rue Laffitte, n.º 9), que habían estado asesorados por los expertos joyeros señores Dumoret (rue de la Paix, n.º 5) y Lamarche-Vinit (boulevard de la Madeleine, n.º 11), en cuyos establecimientos estaba disponible el catálogo para aquellas personas que estuviesen interesadas. Por último, se enumeraban una serie de condiciones para las ventas, como que estas debían abonarse en efectivo, que al precio de adjudicación había que sumarle un 5 % más en concepto de gastos de venta (es decir, de honorarios para la sala) y que era responsabilidad de los compradores conocer de antemano el estado de las piezas, pues una vez realizada la asignación no se admitirían reclamaciones.

---

17 AGP, Reinados, caja 25018, expediente 28 y caja 25019, expediente 2.

18 *La Iberia,* Madrid, n.º 6573, 9 de abril de 1878, p. 1.

19 Puede consultarse en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62020113.r=isabelle+bourbon.langES>.

En cuanto a las cantidades que alcanzaron las alhajas, apenas nada se sabe. Tan sólo se tienen cuatro referencias, dadas a conocer por los periódicos que se hicieron eco del inicio del acontecimiento:

Digno de mención es el gracioso broche de diamantes montados en oro con forma de mariposa con las alas desplegadas, reseñado en segundo lugar en el catálogo y destacado como *pièce importante*. La descripción nos informa de que el cuerpo del insecto estaba formado por cuatro diamantes y la cabeza por uno grande diamante de 22 quilates; el conjunto quedaba rematado en su parte inferior por otro magnífico diamante tallado en forma de pera de 17 quilates. La joya fue adjudicada en 118 000 francos, "precio inferior a su valía"[20]. Con respecto a su historia, en la cuenta por obras y composturas hecha durante el mes de marzo de 1861 en el Real Guardajoyas, y firmada por Manuel de Diego y Elvira, ayudante de este departamento, aparece la referencia "A una gran Mariposa de brillantes, ponerla un armazón de oro con púa y gancho para que sirva de alfiler"[21], lo que indica que era una pieza realizada con anterioridad e integrada en una composición mayor, cuya estructura se reformó, reinterpretándose como broche. Es muy probable que se tratase del adorno central del conocido como "collar de las mariposas": esta joya formaba parte del denominado "primer aderezo" –realizado por Narciso Soria, quien llegó a ser diamantista de cámara y encargado del Real Guardajoyas–, regalo de Fernando VII a María Cristina de Borbón-Dos Sicilias con motivo de sus esponsales en 1829[22], el cual pasó a manos de Isabel II en 1858 en forma de transacción anticipada de la herencia de su madre[23]. La aparición del broche en retratos de la soberana comienza, naturalmente, en los primeros años de la década de 1860, como demuestran los fondos fotográficos del Archivo General de Palacio, la Biblioteca Nacional de España o el Museo Nacional del Prado. En estas imágenes la reina suele acompañar el broche de mariposa de una pieza de singular interés: la diadema de las lises. Íntegramente compuesta por diamantes montados en oro, estaba formada por un fino arillo sobre el que se disponían doce flores de lis alternando con puntas. Debió de ser realizada en la primera mitad de la década de 1850, pues es a partir de entonces cuando doña Isabel se hizo inmortalizar con ella. En lo que se refiere a la documentación, en la cuenta firmada por Manuel de Diego y Elvira el 30 de diciembre de 1859 por obras y composturas ejecutadas en el Real Guardajoyas aparece la mención "Por un brillante grueso que se ha puesto en el Bandó de flores de lis, 1240 reales"[24]. Las actuaciones sobre esta pieza se repitieron en dos ocasiones durante el año 1860, también por manos del mismo diamantista: la primera de ellas, que aparece en la factura referente a los meses de junio, julio, agosto y septiembre, consistió en añadir un diamante en forma de almendra que se perdió durante una celebración religiosa en la Real Capilla, lo que alcanzó los 2.300 reales[25]; mientras que la segunda tuvo un precio de 120 reales por "componer la Corona de flores de lis", según se refleja en la cuenta relativa a los meses de octubre, noviembre y diciembre de 1860 y enero de 1861[26]. La diadema aparece referida en el catálogo con el número 201, integrada en la

---

20 *El Globo,* Madrid, n.º 996, 6 de julio de 1878, p. 3.

21 AGP, Administración General, legajo 5263, expediente 8.

22 Puede observarse, por ejemplo, en el retrato que de María Cristina realizó Valentín Carderera hacia 1831, conservado en el Museo Nacional del Romanticismo. Datos publicados en Arbeteta, L., *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII en los museos estatales* (cat. exp.). Madrid: Nerea y Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, 1998, pp. 65-66.

23 AGP, Histórica, caja 121, expediente 9: "Nota de las alhajas que debe percibir S. M. la Reina Doña Ysabel. Procedentes de las que con el nombre de aderezo primero, segundo y tercero de boda, regaló el Señor Rey Don Fernando Séptimo à su Esposa la Reina Madre. [...]. Un collar de mariposa de brillantes, compuesto de una gran mariposa en medio; tres más chicas, de las cuales una sirve de broche, con ocho hilos de chatones que cogen à dichas mariposas y cuatro caídas de hojas que cogen à las mismas (primer aderº. Valor R. von. 4.600.000".

24 AGP, Administración General, legajo 5263, expediente 8.

25 *Ibid.,* expediente 9.

26 *Ibid.*

tercera serie de venta y señalada como *très important*. Debió de ser adquirida, pues no aparece recogida en el inventario de alhajas redactado en abril de 1904 tras el fallecimiento de la reina.

En 76 000 francos fue adjudicado[27] el lote número 3, con un collar de dos hilos en el que alternaban treinta y una cuentas de esmeraldas facetadas con otras treinta con la superficie cuajada de diamantes; los hilos se reunían en un broche de diamantes con una esmeralda en el centro del que pendían tres esmeraldas talladas en forma de pera orladas de diamantes, todo montado en oro y plata. Esta joya formaba parte de un magnífico aderezo, valuado en más de tres millones de reales, compuesto, además, por diadema, peto, alfiler, dos brazaletes y pendientes, piezas que aparecen recogidas en el catálogo de la subasta con el número 101, siendo de las joyas más destacadas de la segunda serie de venta[28]. El conjunto[29] fue diseñado y montado en la primavera de 1862 por Félix Samper, diamantista honorario de cámara con establecimiento en los números 37 y 39 de la madrileña calle del Carmen, utilizando 13 000 diamantes y esmeraldas pertenecientes al Real Guardajoyas[30], muy probablemente procedentes del desmontaje de alhajas que habían quedado obsoletas. El resultado fue tan admirable que a su creador le valió ser premiado por la Sociedad Económica Matritense de Amigos del País[31].

Un collar *rivière* de treinta y nueve chatones de diamantes, lote número 4, fue la joya que mejor precio alcanzó en los primeros días de la subasta, 191 000 francos[32]. No fue el único collar de estas características que se puso en venta, pues con el número 15 se recoge en el catálogo otro, compuesto por cincuenta y cinco chatones de diamantes. Puede que se trate del registrado en el inventario del Real Guardajoyas realizado por Narciso Soria en 1844[33] o el que el mismo diamantista trajo de París en septiembre de 1846[34]; aunque en ambos casos los collares contaban con treinta y ocho chatones, es posible que el restante se añadiese posteriormente[35].

Por último, 300 000 francos[36] fue la cifra aproximada que alcanzaron los pendientes compuestos, cada uno de ellos, por un diamante a modo de botón del que pendía otro tallado en forma de lágrima; sumaban 37 quilates los dos botones y 47 las dos lágrimas. Señalados en primer

---

27 *El Globo,* Madrid, n.º 996, 6 de julio de 1878, p. 3.

28 “Deuxième série de vente. Objets montés. désignation. 101. Parure émeraudes et brillants. Grand et superbe diadème, composé de deux rangs de brillants et un rang d’émeraudes formant le bandeau, enrichi de treiz eornements de brillants en relief surmontés de sept plaques rondes ornées d’une émeraude chacune, avec double entourage de brillants et six entre-deux fleurs et ornements en brillants et émeraudes. Magnifique broche de corsage, composée de deux grandes plaques émeraudes, entourées et reliées par des chaînes gourmettes et des guirlandes en brillants, avec huit pendants en brillants et émeraudes; un gros brillant au centre. Une émeraude pesant 166 ¼ karats, L’autre pesant 60 ¼ karats. Très-important. Grande et belle broche carrée, composée d’une émeraude avec double entourage de brillants et de trois pendeloque sfacettées, forme poire, entourées de brillants. L’émeraude pesant 43 karats ¼. Une paire de boutons et pendants d’oreilles émeraudes taillées, avec entourage et entre-deux de brillants. Très-beau bracelet orné d’une plaque émeraude entourée de trois rangs de brillants; tour de bras et ornements en brillants avec sept émeraudes. Un autre bracelet avec plaque ornée de cinq émeraudes et quadruple entourage de brillants; tour de bras et ornements de brillants avec cinq émeraudes. Une broche, de forme allongée, composée de trois émeraudes, avec entourage et ornements en brillants. Le tout monté en or et argent. Ce numéro sera divisé”.

29 Las piezas más destacadas de este aderezo aparecen representadas en el retrato de la reina pintado en 1865 por José Casado del Alisal, el cual pertenece a Patrimonio Nacional y se conserva en el Palacio Real de Madrid.

30 *La Época,* Madrid, n.º 4422, 12 de junio de 1862, p. 2; *La España,* Madrid, n.º 4864, 14 de junio de 1862, p. 4; *La Esperanza,* Madrid, n.º 5444, 11 de julio de 1862, p. 3.

31 *La Correspondencia de España,* Madrid, n.º 1486, 12 de julio de 1862, p. 2.

32 *El Globo,* Madrid, n.º 996, 6 de julio de 1878, p. 3.

33 AGP, Libros y Registros, registro 736.

34 AGP, Administración General, legajo 907. Citado en Aranda Huete, A., Panorama de la joyería española durante el reinado de Isabel II. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar,* 68 (1997), p. 19.

35 Pueden observarse *rivières* adornando el cuello de la soberana en algunas de las fotografías que se conservan en las instituciones anteriormente citadas, así como en retratos pintados como, por ejemplo, los de Federico de Madrazo de 1848 del Museo Nacional del Prado y el del Museo de Bellas Artes de Córdoba de hacia 1850.

36 *El Globo,* Madrid, n.º 996, 6 de julio de 1878, p. 3.

lugar en el catálogo como *pièce unique et très rare*, fueron adquiridos por el diamantista Frédéric Boucheron, fundador de la afamada joyería Boucheron, y únicamente se conservó en los archivos de la casa la montura metálica que abrazaba las piedras[37]. Sin duda, fueron los joyeros los principales clientes de esta venta, y adquirieron las alhajas por el valor de su pedrería, siendo su intención el desmontaje y aprovechamiento en nuevas creaciones, lo que supuso la desaparición de este rico legado. De hecho, en el artículo publicado el 2 de abril en el diario *Le Figaro,* ya referido, se menciona que *Parmi les bijoux se trouvent deux couronnes royales qui, naturellement, vont être démontées, et dont les pièces seront vendues séparément* ("entre las joyas se encuentran dos coronas reales que, naturalmente, van a ser desmontadas y sus piezas vendidas por separado")[38].

No obstante, a pesar de esas pérdidas irreparables, la bibliografía habla de tres conjuntos adquiridos por Charles Lewis Tiffany, fundador de la distinguida joyería Tiffany& Co., que posteriormente fueron comprados por Leland Stanford, político estadounidense y magnate del ferrocarril, para su esposa Jane[39]. El matrimonio fundó la prestigiosa Universidad de Stanford en 1891 en memoria de su único hijo, Leland Stanford Jr., fallecido prematuramente. Tras la muerte de su marido en 1893, Jane Stanford recurrió en varias ocasiones al empeño de sus magníficas joyas para poder mantener abierto el centro. Bajo su expreso deseo, las alhajas fueron vendidas a su muerte, acaecida en 1905, para dotar de libros a la biblioteca, y el dinero obtenido se gestionó a través de una fundación que actualmente sigue activa; de hecho, el *ex libris* que marca los fondos adquiridos por esta institución representa a una romántica Jane Stanford ofreciendo sus joyas a la diosa Atenea[40]. Curiosamente, antes de todo ello, Mrs. Stanford hizo retratar su colección de joyas al pintor Astley Cooper en 1898, el y lienzo se conserva en el Cantor Arts Center de la Universidad de Stanford.

Un caso curioso fue el del collar formado por un hilo de treinta y siete gruesas perlas con un peso de 1570 gramos, del que pendía otra de gran tamaño y forma de lágrima de 237 gramos[41], y los pendientes compuestos, cada uno de ellos, por un diamante a modo de botón y una perla periforme de dimensiones considerables; sumaban los botones 80 quilates y las peras, 305 gramos, lotes 202 y 203 de la tercera serie de venta destacados como *très important* y *unique*, respectivamente. Se trata del medio aderezo que le fue regalado a doña Isabel por don Francisco de Asís con motivo de sus esponsales, y que había pertenecido a la madre de éste, la infanta Luisa Carlota[42]. Este conjunto fue objeto de un telegrama de auxilio enviado por la reina a su hija la infanta Isabel, en el que le decía:

> "Hija del alma el collar pendientes perlas de la boda de tu madre que siempre llevo en las grandes fiestas y pertenecieron la abuela madre de tu padre van a ser vendidos no pudiendo yo recobrarlos y deseando no salgan de la familia te ruego los compres para ti o que tú y tu hermano lo hagáis para una de tus hermanas tasación doscientos cuarenta mil francos"[43].

---

37 Agradezco la ayuda prestada por Mme. Claudine Sablier (departamento de Patrimonio de Boucheron). Asimismo, aprovecho la oportunidad para mostrar mi agradecimiento a don José Manuel Cruz Valdovinos por sus correcciones y consejos, a doña Inmaculada Salso Reguera por su ayuda en la traducción al inglés del resumen del artículo y a doña Gisela Martínez Ortiz por sus indicaciones en las traducciones de francés a castellano.

38 *Le Figaro,* París, n.º 92, 2 de abril de 1878, p. 1.

39 Phillips, C., *Bejewelled by Tiffany: 1837-1987.* New Haven: Yale University Press, 2006, p. 35.

40 Información extraída de la página web de la Universidad <www.stanford.edu>

41 El collar y el colgante pueden observarse en algunas de las fotografías que se custodian en las instituciones ya citadas, así como en retratos pintados como, por ejemplo, el de Federico de Madrazo de 1849 del Museo Nacional del Romanticismo.

42 AGP, Administración General, legajo 907, expediente 31.

43 AGP, Reinados, caja 25018, expediente 26. Ya fue publicado por Rubio, M. J., *La Chata: la infanta Isabel de Borbón y la Corona de España.* Madrid: Planeta Agostini, 2007, p. 200.

Se desconocen los pormenores de la operación, pero finalmente las piezas pudieron ser recuperadas, ya que aparecen recogidas en el inventario de alhajas realizado tras el fallecimiento de la soberana, siendo posteriormente adquirido a la testamentaría el collar y el colgante de perla por su nieto el rey Alfonso XIII, por 185 000 y 35 000 francos, respectivamente, y los pendientes por la madre de este, María Cristina de Habsburgo-Lorena, por 15 000 francos[44].

La cantidad total obtenida tras la subasta fue de 3 182 413 francos, suma bastante inferior a las estimaciones hechas preliminarmente, puesto que no todas las joyas fueron compradas; por ejemplo, se tiene noticia de que en la primera jornada de venta únicamente se realizaron diecisiete adjudicaciones por un valor de 265 625 francos[45], y que la ganancia de los dos primeros días tan solo ascendió a 503 530 francos, cuando se esperaba que subiera a un millón[46]. La distribución del dinero se realizó en la forma siguiente, y todo quedó firmado ante notario el 24 de agosto:

– 700 000 francos para afrontar el pasivo de la reina.

– 1 700 000 francos para garantizar definitivamente la pensión anual de don Francisco de Asís.

– 782 413 francos para adquirir valores franceses que asegurasen las dotaciones anuales de Alfonso XII y sus cuatro hermanas[47].

Doña Isabel no puso a la venta la totalidad de su colección de alhajas, sino que guardó para sí un gran número de ellas, algunas muy importantes y de gran valía, otras, pequeños adornos de bisutería, y acrecentó su repertorio con compras realizadas en los años siguientes gracias a la mejora considerable del estado de sus finanzas. Así se demuestra en el inventario que de sus alhajas se hizo tras su fallecimiento, compuesto por doscientas setenta referencias, al que siguió un complicado proceso de liquidación testamentaria[48].

Bibliografía

Aranda Huete, A. (1997): "Panorama de la joyería española durante el reinado de Isabel II". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar,* 68, pp. 5-24.

Arbeteta, L. (1998): *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII en los museos estatales*. Madrid: Nerea y Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales.

Catalogue des diamants anciens, émeraudes, saphirs, rubis, perles, camées appartenant à S. M. la reine Isabelle de Bourbon dont la vente aura lieu á Paris, […] rue Drouot […] le lundi 1er juillet 1878, et jours suivants […] 1878 [en línea]. París: Biblioteca Nacional de Francia, 2012. Disponible en Internet: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62020113.r=isabelle+bourbon.langES>. [29 de diciembre de 2013].

---

44 AGP, Histórica, caja 158, expediente 12.

45 *La Época,* Madrid, n.º 9354, 4 de julio de 1878, p. 3.

46 *El Globo,* Madrid, n.º 996, 6 de julio de 1878, p. 3.

47 AGP, Administración General, legajo 1159, expediente 3.

48 Lázaro Milla, N., El inventario, tasación y reparto de alhajas tras la muerte de Isabel II, un proceso problemático. *Anales de Historia del Arte* [en prensa].

Meylan, V. (2002): *Queens' jewels. Nueva York: Assouline.*

Phillips, C. (2006): *Bejewelled by Tiffany: 1837-1987.* New Haven: Yale University Press.

Rubio, M. J. (2007): *La Chata: la infanta Isabel de Borbón y la Corona de España.* Madrid: Planeta Agostini.

Las tres vidas de una medalla. Valores simbólicos y rituales de la joyería popular en el contexto castellano-leonés

Pedro Javier Cruz Sánchez
Investigador

Resumen: A través del análisis de uno de los elementos que mayor difusión ha tenido entre los que conforman el universo de la joyería popular –medallas con advocaciones del Henar, Nieva, Valdejimena, Peña de Francia y Virgen del Risco–, de plata o más frecuentemente de aleaciones de escasa calidad, pretendemos dar cuenta de tres ámbitos de uso: carácter protector, elementos empleados en determinados rituales agrarios y piezas de acompañamiento funerario. Para ello acudiremos a los datos que aporta la Antropología, en el caso del primer contexto, y la Arqueología, en el de los dos siguientes, merced a la frecuente aparición en contextos funerarios de este tipo de joyas, acompañadas de otras piezas de naturaleza piadosa, como rosarios, emblemas o cruces, así como del hallazgo en puntos muy específicos del paisaje –túmulos, encrucijadas, etcétera– y cuya interpretación cobra sentido si las entendemos como rituales protectores agrarios.

Abstract: Through analysis of one of the elements that has had more widespread among those that make up the universe of popular jewelry-medals with invocations of Hayfield, Nieva, Valdejimena, Peña de Francia, Virgen del Risco-silver alloy or more frequently of poor quality, we intend to account for three areas of use: protective nature, elements used in certain agricultural funerary rituals and spare accompaniment. This will go to the data provided by anthropology, in the case of the first category, and the archeology of two, thanks to the frequent appearance in funerary contexts of this type of jewelry, accompanied by other pieces of pious nature as rosaries emblems or crosses, and the finding in very specific points of the landscape-barrows, crossroads...– whose interpretation make sense if we understand them as agricultural protective rituals.

Introducción

Tal y como define el *Diccionario de Autoridades* (1726), la palabra *medalla* es “la pieza de metal en que se ve la efigie de algún Santo o Santa, o se representa algún misterio de nuestra Sagrada religión […]”; este tipo de piezas de hechura humilde es uno de los más comunes dentro de la familia de la joyería popular –conocida en Cataluña como arte “de mazonería”– que orives y lamineros vendían en romería y ferias y a los que determinadas órdenes religiosas (la de los dominicos con mayor profusión) encargaban para distribuir en sus conventos o en los santuarios que se encontraban bajo su custodia. Desde el siglo XVII hasta bien entrado el siglo XX estos adornos/amuletos están en todos los estratos sociales como objetos de aderezo personal pero también como piezas de culto y protección, circunstancia que llevó a estar presentes en buena parte de los ciclos y rituales anuales.

Encontramos en las medallas dos grandes grupos en función de la advocación: uno en el que se incluyen un heterogéneo conjunto de cultos –Virgen del Sagrario, Alcobendas, Pilar, de la Paz, del Risco, etc.–, frente a aquel otro, del que nos hacemos eco en estas páginas, localizado

en tierras castellanas –Nieva, Francia, Valdejimena…– que tuvo gran difusión peninsular (Herradón, 2005: 76) gracias sobre todo a los pastores trashumantes.



Figura 1. *Anverso y reverso de una medalla Nuestra Señora de Valdejimena.* Se vendía en su santuario los días de la fiesta (colección del autor).

Aunque la joyería de tipo popular encuentra su máxima expresión en el contexto del adorno personal, donde ofrece unos códigos perfectamente establecidos de valor (económico), belleza y devoción, primó sobre las demás su papel como "armadura contra el mal" manifestado en las múltiples formas que adopta el demonio (y todos los nombres que este asume) e incluso las inclemencias de la meteorología (Cea Gutiérrez, 2005: 87). Estas joyas presentan además rasgos de las tres culturas alimentando así su valor apotropaico, lo que permitió proteger al hombre de la cabeza a los pies y ofreciendo llegado el caso, tal y como ha puesto de manifiesto Antonio Cea (*ibid.,* 88-90) unos atributos específicos que de forma neta definen cada joya ubicada sobre determinadas partes del cuerpo.



Figura 2. *Pastor de Matapozuelos (Valladolid) a mediados de los años 70.* Podemos observar cómo el zurrón lleva cosidas numerosas medallas y cruces (foto cortesía de Antonio Leonardo Platón).

La joya de factura modesta elaborada con materiales baratos (cobre, o aleaciones como el *orichalcum*, el latón o más modernamente el aluminio), elaborados por artesanos locales, jugó un papel fundamental como elemento de protección y devoción perfectamente integrado en los rituales no solo de defensa personal, portándola consigo hasta la tumba, sino colectiva por medio de ciertas prácticas de génesis pre-cristiana como la ocultación en determinados accidentes del paisaje que tenían para el grupo cierto sentido mágico. Encrucijadas, túmulos prehistóricos y *amilladoiros* fueron ámbitos en el que se depositaron algunas de estas medallas con un sentido claramente protector, asentado en la base la abogacía de determinadas advocaciones marianas que ostentaron cierto poder sobre la naturaleza.

La joya como elemento de adorno personal y de devoción

Las medallas son, junto con las cruces, las piezas devocionales más frecuentes de la joyería popular española. Pertenecientes al grupo de las joyas colgantes, este tipo de elementos suelen tener asa para ser suspendidas, bien sueltas o formando parte de rosarios y camándulas, y suponen una variedad tipológi-



Figura 3. *Nuestra Señora de Valdegimena*. Xilografía del siglo XIX de la Imprenta Atienza de Salamanca (colección del autor).

ca bastante extensa (Salvà Picó 2011: 297); los tipos habituales son las piezas troqueladas o caladas y las de silueta circular, ovalada u octogonal, algunas de las cuales eran traídas por los romeros tras su peregrinaje a Roma, según muestra la leyenda que aparece dispuesta a modo de ceca a los pies de la representación sagrada. Habitualmente este tipo de medallas de hechura más común, y realizadas en los talleres locales de mazonería, solían fundirse en plata o en aleaciones de escaso valor y eran adquiridas el día de la romería; formaban parte de un amplio comercio menudo en el que encontramos, junto con ellas rosarios; estampas, de diverso tamaño y calidad; figuras de barro y cacharrería de la más diversa factura; estadales; o incluso populares capillitas. Con ello se obtenían los suficientes recursos económicos para sostener la economía del santuario y la propia del santero, además de mantener el decoro para el culto de la imagen venerada.

En el contexto rural castellano-leonés destacaron por su importancia y la extensión de la devoción de su imagen titular, cuatro santuarios cuyas imágenes se propagaron de forma notable por medio de estampas y de medallas, muchas veces trascendiendo sus territorios comarcales de influencia, y alcanzando incluso tierras tan lejanas como las andaluzas. Pastores y agricultores fueron los principales difusores de las advocaciones campestres de Nuestra Señora del Henar y de la Soterraña de Nieva –en Segovia–, Valdejimena y la Peña de Francia –en Salamanca–, carmelita la primera y dominicas las restantes, por toda la submeseta norte, Extremadura y Andalucía. Todas ellas eran especiales abogadas de "aires corruptos y mordeduras de perros rabiosos", en el caso de Valdejimena, y de las tormentas, como ocurre con Nuestra Señora de Nieva, imagen que impedía que "donde estuviere esta Estampa no caerán rayos ni centellas". Por su parte, el "verdadero retrato" de Nuestra Señora de la Peña de Francia, enmarcado en humildes hechuras de hojalata solía ser llevado por los hateros trashumantes para proteger los ganados, y lo colocaban para tal fin en las puertas de los apriscos (Cea Gutiérrez, 1992: 126). Incluso la efigie de algunas de estas advocaciones, a modo de "verdaderos retratos", fue representada en los soportes más variados entre los que podemos mencionar la cerámica, donde destacan las denominadas "cantarillas del Henar" (García Benito, 2004: 438-443) o las manifestaciones propias del arte pastoril (Cruz y Escribano, 2013: 120-124), soporte menos noble pero que resulta muy apropiado para dibujar vírgenes como las que aquí tratamos, como la riojana de Valvanera o la extremeña de Guadalupe, que encontramos a lo largo de las cañadas trashumantes del tercio occidental de la península Ibérica.

Las medallas que orives y buhoneros elaboraban en hechura de plata fundida u otros metales, y que destinaban a su venta en las romerías y ferias, cumplían la doble finalidad de objeto de adorno y les otorgaba a la vez una función protectora determinada por la abogacía que ejercía la imagen representada. No obstante, esta doble función nos permite diferenciar la existencia de una joyería "viva", en permanente cambio, merced al valor intrínseco del metal y a los gustos cambiantes estéticos y de piedad, frente aquella que aparece apegada a ciertas creen-

cias y valores simbólicos que permiten así su transformación en objetos rituales, y, llegado el caso, de naturaleza funeraria. Las primeras van a venir a formar parte de los aderezos de las joyas femeninas en collares, brazaleras y rosarios, y se erigen en piezas para ser vistas, en tanto que las segundas, aun cumpliendo con este valor estético, se llevarán sueltas o cosidas en las prendas de vestir o en algunos de los complementos de hombres, quienes las portarán en sus quehaceres diarios, en las tareas de labranza o cuando acompañan a los ganados. Se establece así un interesante juego dúplice de joyas de adorno/femenino y joyas-amuletos/masculino que, aunque no son excluyentes, encuentran todo su sentido en el uso que se da a estos objetos populares de devoción.



Figura 4. *Nuestra Señora de Nieva*. Xilografía del siglo XIX de la imprenta de Pastor (colección del autor).

Valor ritual. Las medallas como amuletos

No parece casual, por tanto, que aparezcan medallas con determinados tipos de advocaciones marianas en puntos muy concretos del paisaje como si de ofrendas a la naturaleza se tratase. Resulta bien conocida la presencia ocasional de monedas, elementos de adorno y medallas en los túmulos dolménicos, e interpretados por los arqueólogos más como hallazgos casuales que como verdaderas ofrendas, si bien en alguna ocasión se ha planteado que tales estructuras prehistóricas fueron centro de culto de naturaleza pagana, cultos litolátricos que la iglesia trató de erradicar a lo largo de los siglos a través de varios edictos de concilios como el de Arlés o de Nantes, de los años 462 y 668, respectivamente (Delibes, Rojo y Represa, 1993: 46). Partiendo del principio básico planteado por Hermann Schreiber de que “lo que es santo, sigue siendo santo”, los monumentos megalíticos fueron cristianizados desde la Edad Media bajo un sinfín de fórmulas (construcción de ermitas, trazado de cruces, etc.), y se erigieron en elementos específicos del paisaje sagrado (Álvarez Vidaurre, 2011: 72-93), que cumplieron con una función sacralizadora de su entorno por medio de ciertas prácticas rituales como la de presentar ofrendas a determinadas vírgenes o santos.

En relación con este tipo de evidencias, comentamos aquí el hallazgo en fecha reciente de una medalla de plata de pequeñas dimensiones de Nuestra Señora de Nieva, de silueta oval, con la representación de la imagen y la leyenda “N. S. de Nieua” en el anverso y el escudo de la orden de los dominicos en el reverso, recuperada durante el transcurso de la excavación arqueológica del túmulo de *El Morcuero*, en la localidad abulense de Gemuño, que sus excavadores interpretaron como un elemento más de los frecuentes “aportes no intencionados” que aparecen en la estructura dolménica, tales como una moneda de cobre de la I República fechada en 1870 (Blanco y Fabián, 2010: 196). A nuestro juicio cabe ser considerada como una suerte de depósito practicado *ad hoc*, a modo de ofrenda, de naturaleza propiciatoria, cuya finalidad no estaría demasiado alejada de aquella destinada a evitar que se perdiesen las cosechas del



Figura 5. *Medalla de la Virgen de Nieva (izquierda) y de la Virgen del Carmen (derecha).* En el túmulo de Los Morcueros de Gemuño (Ávila) se halló una medalla de plata similar a la primera. Ambos tipos se han hallado en mojones y encrucijadas de caminos (colección del autor).

entorno o, simplemente, que no cayesen rayos cerca del amontonamiento de piedras que por lo demás se encontraría perfectamente ubicado en el mapa físico y mental de los habitantes de la localidad abulense, según confirma la información oral.

La imagen de Nuestra Señora de Nieva, en sus innumerables variantes representadas en estampas, medallas y fragmentos de pizarra engastadas en cerquillos de plata de hechura popular, ha sido tenida como especial abogada contra las tormentas, tradición aquilatada con la creencias de que en el lugar donde se dispusiera su efigie no caerían rayos ni centellas. La elaboración y comercialización de estampas y medallas de Nuestra Señora de la Soterraña fue controlaba en todo momento por los dominicos de Nieva, quienes recibieron este privilegio de manos del rey Felipe V en 1733, en varios documentos donde se expresa que ni plateros ni impresores podían fundir, imprimir o vender medallas y estampas sin consentimiento de los frailes de esta orden, capellanes perpetuos de esta taumaturga imagen (Alarcón Román, 1999: 106). Las estampas y medallas adquirían su especial poder protector contra el rayo y la centella gracias a que estaban tocadas a la mano derecha de la imagen que se custodia en el convento de la localidad segoviana, portadora de un cetro, atributo que Concepción Alarcón interpreta, a partir de un minucioso análisis iconográfico y bibliográfico, como una vara defensiva y ofensiva conculcadora del mal utilizada con fines taumatúrgicos (*ibid.,* 108-110).

De entre los numerosos remedios para combatir las tormentas y los rayos, los más conocidos en el medio rural castellano-leonés eran los toques de campanas "a tente nublo", por parte de los *reñuberos* (Rúa Aller, 2006: 216-218), práctica que ya aparece citada en los tratados de fray Martín de Castañega como el titulado *Tratado de las supersticiones y hechizerías y de la posibilidad y remedio dellas* (1529) o la *Reprobación de Supersticiones y Hechicerías* de Pedro Ciruelo (1538), textos que inician una serie de libros sobre este particular entre los que destacamos *La práctica de conjurar* de fray Luis de la Concepción, en 1673, entre otros. En otras ocasiones se invocaba a santa Bárbara o san Bartolomé (Fraile Gil, 2013: 63-78) para que se alejaran las tormentas sin provocar daños a las personas, cosechas o demás posesiones. La advocación de Nieva como detente contra las tormentas alcanzó, en este sentido, una difusión eminentemente local, aunque trascendió gracias a la difusión que hicieron de la misma los pastores trashumantes, quienes ampliaron su culto no solo gracias a las medallas que llevaban cosidas en ropas o zurrones sino también a través del arte pastoril (Gonzalo y Lorenzo, 2010: 71-72) y cuyos ejemplos exceden el ámbito meramente regional.

Los encuentros más o menos fortuitos de este tipo de piezas de joyería popular en puntos muy específicos del paisaje no son ni mucho menos infrecuentes, si bien la dificultad



Figura 6. Vista del Valle Amblés y del túmulo de Los Morcueros donde se recogió la medalla de Nieva.

estriba en su localización, ya que suelen ser encontrados de forma fortuita o, por desgracia, recogidos de manera ilegal por furtivos sin escrúpulos, que son los principales proveedores de este tipo de piezas al mercado de antigüedades. Como la medalla de la Soterraña del túmulo de *Los Morcueros*, contamos con alguna referencia puntual del hallazgo de medallas de bronce u otra aleación en las encrucijadas de los caminos o en sus proximidades, o en ciertas acumulaciones de cantos amontonados en las inmediaciones de los viejos caminos. Es el caso de algunos descubrimientos casuales como el de una medalla de bronce del tipo ochavado con la anilla girada, que representa en el anverso la imagen de santa Teresa de Jesús, según la conocida versión iconográfica de fray Juan de la Miseria (Gutiérrez Rueda, 212: 244), y en el reverso la imagen de Nuestra Señora del Carmelo y la leyenda en el campo de la medalla "Dilecto Carmelo", hallada hace unos años en tierras vallisoletanas en una encrucijada de caminos (información oral). Ya en los años 40 del pasado siglo, Luis de Hoyos describía la tradición de arrojar piedras al pie de los caminos y rezar una oración por las ánimas (Hoyos Sáinz, 1944: 43), de ahí que se les denominase también "cantos de los responsos" (Almagro Gorbea, 2006: 9-10) y que se pueden poner en relación con ciertas prácticas efectuadas en torno a las encrucijadas (Taboada Chivite, 1975: 101-112), lugares donde se levantaban cruces y donde las comitivas fúnebres rezaban una imprecación por el alma del difunto (Madariaga Orbea, 1995: 318).



Figura 7. *Cruz de la Salve (Fermoselle, Zamora).* En las inmediaciones de *amilladoiros* y cruceros se depositaban en ocasiones medallas o monedas y se trazaban cruces.

Ciertos hallazgos como el conocido tesorillo de Cabezón de Pisuerga (Valladolid), efectuado de forma fortuita durante unos trabajos de cantería en 1963, ocultado en tiempos de la Guerra de la Independencia (Wattenberg García, 2008), incluían este tipo de joyas –en este caso medallas caladas de advocaciones marianas como las de Nuestra Señora de la Peña de Francia, del Henar, de Nieva y de la Fuencisla–, seguramente por su elevado valor simbólico y devocional más que por el propiamente económico, de sobra superado por el resto de las piezas del tesoro. Tal vez estas joyas quepan ser interpretadas, por el contrario, como amuletos protectores contra la rapiña francesa y con el deseo, frente a las medallas depositadas en túmulos y encrucijadas, de volver a ser recuperadas.

Valor funerario. La joyería como ofrenda

El ámbito de utilización de ciertos elementos de la joyería popular trasciende el mero adorno y la protección como elemento de uso profiláctico, para erigirse en parte del ajuar funerario, según una tradición que estuvo muy en boga entre los siglos XVI al XIX. En este momento era habitual enterrarse con rosarios, determinados tipos de amuletos, o medallas cosidas a la mortaja o al hábito (Salvà, 2011: 292), práctica que resultaba enormemente llamativa a alguno de los ilustres viajeros que recorrieron España durante la Edad Moderna. Recordemos al respecto los apuntes del viajero inglés Robert Ker Porter sobre los funerales de una mujer salmantina de cierto rango en 1808 (Majada y Martín, 1988: 145-146), o los de José María Jerónimo Fleuriot, marqués de Langle (1717-1804), quien anotaba que "Además del hábito, cargan el muerto de reliquias, de medallas, de cordones, de agnus, de rosarios, que le atan al cuello, a los brazos, a las piernas y con los que llenan las mangas, su capuchón, sus bolsillos y su gorro" (García Mercadal, 1999 [V]: 815). En este sentido la famosa Encuesta del Ateneo de Madrid de 1901 ofrece numerosas



Figura 8. *Nuestra Señora de la Peña de Francia*. Xilografía del grabador salmantino Cabracán. Los pastores trashumantes solían llevar estas estampas en sencillas hechuras de hojalata a fin de proteger del mal al ganado.

referencias de la presencia de medallas, rosarios, escapularios, bulas de cruzada y amuletos cosidos en el sudario o en el hábito de la orden religiosa con que se vestía al cadáver, habitualmente de la orden franciscana, a veces hasta cubrirlo por completo como ocurre en algunas villas de Euskadi en el pasado siglo (Madariaga Orbea, 1995: 316).

La presencia de medallas, amuletos y rosarios en las tumbas se encuentra documentada arqueológicamente desde, al menos, el siglo XVII, momento en que sustituyen al "óbolo de Caronte" y perduran hasta bien entrado el siglo XX; queda reducida esta práctica a ciertas comunidades rurales donde la tradición se mantuvo hasta la década de los años sesenta. La joyería que aparece presente en los contextos funerarios engloba las piezas más populares y de menor coste económico pero de alto valor devocional, como es el caso de los rosarios dominicos, las medallas caladas donde las advocaciones marianas más presentes en los ajuares castellanos son las mencionadas a Nuestra Señora del Henar, Nuestra Señora de Nieva, Nuestra Señora de la Peña de Francia y Nuestra Señora de Valdejimena –aunque estas dos últimas son menos frecuentes que las primeras–, así como las medallas de Nuestra Señora del Risco y de Guadalupe, que comúnmente aparecen como remate de las cruces de los rosarios junto con la medalla de Valdejimena. En menor medida aparecen los amuletos, entre los que destacan las higas y medias lunas, las medallas con la oración de san Benito, cruces de Caravaca o las medallas con la inscripción del "Sancto Dios/Sancto Fuerte/Sancto Inmortal/Libranos Señor/De Todo Mal". Las medallas, generalmente, van sueltas o cosidas al hábito y al sudario, de la misma manera que las encontramos en la vestimenta, donde la variedad de las medallas excede con creces las que solemos encontrar como acompañamiento funerario en los cementerios parroquiales; su uso se encontraba además enriquecido con indulgencias otorgadas por los obispos y pontífices a lo largo de los siglos XVIII y XIX (Indulgencias, 1853). En cierto sentido, las joyas que el difunto se llevaba al "más allá" solían ser piezas muy usadas, cuando no gastadas, que se amortizaban en el momento del enterramiento como ocurre con una "firmeza" de bronce fundido y esmaltado en cuya parte central aparece una cruz con silueta de Calvario procedente de una ermita del norte soriano (información oral), pieza muy próxima a las custodiadas en la colección Lázaro Galdiano, datadas hacia 1610-1620 (Arbeteta Mira ,2003: 136-137), fecha que coincide *grosso modo* con la aparición de las primeras medallas en contextos funerarios, contrastadas de forma continuada a través de las intervenciones arqueológicas en los cementerios parroquiales.

Las mandas testamentarias y los libros de difuntos aportan en este sentido sustanciosos datos acerca de las devociones particulares de los testadores, muchas de las cuales aparecen reflejadas en la joyería a través de las piezas con que fueron enterrados. Las devociones castellanas se nutren de las advocaciones marianas que se encuentran en un ámbito local, si bien no es raro que trascienda el ámbito comarcal o incluso regional, como ponen de manifiesto no solo la



Figura 9. De arriba abajo: *Remate de rosario con las medallas de Valdejimena, Nuestra Señora del Risco y Guadalupe*. Al lado, *Varias medallas caladas de Valdejimena, El Henar y Nieva.* Abajo, *firmeza procedente del campo soriano procedente de un hallazgo casual* (todas colección del autor salvo la última).

Arqueología o los libros de archivo sino también ciertas manifestaciones artísticas, como el arte de los pastores del que ya hemos avanzado algunas notas anteriormente. A modo de ejemplo, en el archivo parroquial de la segoviana iglesia de San Bartolomé de Basardilla realizamos, pareja a la intervención arqueológica, la consulta de su archivo parroquial, en cuyos libros de difuntos queda perfectamente plasmada la geografía devocional particular de una basardillana a principios del siglo XIX a través de las mandas testamentarias; Isabel Gómez, en 1820, dejaba encargadas:

> "[…] Cinco misas cantadas y tres rezadas en el altar mayor; una misa cantada en el altar de Ntra. Sra. en el altar de San Antonio una misa cantada y otra rezada. Una misa rezada en Santa Águeda. Una misa cantada a N. S. del Pedernal quando esté en el pueblo. Una misa rezada a N. S. del Henar; otra misa a N. S. de la Concepción y una misa rezada a N. S. de la Guía; otra en N. S. de la Fuencisla y otra a N. S. del Carmen […]". (Archivo Parroquial de la iglesia de San Bartolomé de Basardilla. Libro de Defunciones, 1800-1851).

Todas estas devociones conformarían una suerte de *pendant* con las medallas de hechura modesta, con la que acompañaron los avemarías y padrenuestros de los rosarios o se cosieron a ropas y sudarios, junto con las ya mencionadas cruces, higas y otros tipos de amuletos a los que los arqueólogos a día de hoy apenas si han comenzado a otorgar la importancia que estas piezas de ajuar tienen para entender las trasferencias culturales y las prácticas devotas de las denominadas clases populares o subalternas.

Bibliografía

ALARCÓN ROMÁN, C. (1999): El poder de la imagen de Nieva reflejado en su leyenda y sus señales. En Rodríguez Becerra, S. (coord.), *Religiosidad y Cultura*. Consejería de Cultura y Fundación Machado, vol. II, pp. 103-110.

– (2006): "El 'Canto de los Responsos' de Ulaca (Ávila): un rito celta del Más Allá". *Ilu Revista de Ciencias de la Religión*, 11. Madrid, 2006, pp. 5-38.

ÁLVAREZ VIDAURRE, E. (2011): *Historia de la percepción del megalitismo en Navarra y Guipúzcoa. Aproximación a una biografía de sus monumentos*. Pamplona: Eunsa.

ARBETETA MIRA, L. (2003): *El arte de la joyería en la Colección Lázaro Galdiano*. Segovia: Caja Segovia y Fundación Lázaro Galdiano.

BLANCO GONZÁLEZ, A., y FABIÁN GARCÍA, J. F. (2010): "Un hito de la memoria: el túmulo de El Morcuero (Gemuño, Ávila)". *Munibe*, 61, San Sebastián, pp. 183-212.

CEA GUTIÉRREZ, A. (1992): *Religiosidad Popular. Imágenes Vestideras*, Zamora: Caja España.

– (2005): "La protección contra el mal en la cultura popular salmantina. Las joyas". En Sabaté, F. (dir.), *L'espai del mal. Reunió Científica IX Curs d'Estiu Comptat d'Urgell* (Balaguer, 7 a 9 de julio de 2004). Lleida, pp. 87-102.

CRUZ SÁNCHEZ, P. J., y ESCRIBANO VELASCO, C. (2013): *Patrimonio material e inmaterial de las vías pecuarias en el entorno de la Cañada de la Plata. Una mirada a las manifestaciones culturales de la trashumancia tradicional* [en línea]. Valladolid: Junta de Castilla y León. Disponible en internet: <http://www.patrimoniocultural.jcyl.es/web/jcyl/PatrimonioCultural/es/Plantilla100Detalle/1284217324650/_/1284287563846/Redacción>.

Delibes de Castro, G.; Rojo Guerra, M., y Represa Bermejo, J. I. (1993): *Dólmenes de la Lora. Burgos*, Salamanca: Junta de Castilla y León.

Fraile Gil, J. M. (2013): *De conjuros y oraciones en la tierra madrileña*. Madrid: Ediciones la Librería.

García Benito, A. (2004): *Cerámica tradicional de Peñafiel*, Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid.

García Mercadal, J. (1999): (*Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Salamanca: Junta de Castilla y León.

Gonzalo Cabrerizo, C., y Lorenzo Arribas, J. (2011): "Un bestiario y una Virgen de Nieva en una colodra del oriente castellano, con un apunte etimológico". *Estudios del Patrimonio Cultural,* 06, Valladolid. pp. 54-79.

Gutiérrez Rueda, L. (2012): *Gracia y hermosura. Ensayo de iconografía teresiana*. Madrid: Editorial de Espiritualidad.

Herradón Figueroa, M.ª A. (2005): *La Alberca. Joyas*, Madrid: Museo del Traje.

Hoyos Sáinz, L. de. (1944): "Folklore español del culto a los muertos". *Revista de Dilaectología y Tradiciones Populares*, 1. Madrid, pp. 30-53.

Indulgencias que la santidad de nuestro señor el Papa Pío IX concede a los fieles, que teniendo cerca de si algunas de las coronas, ó rosarios, ó cruces, crucifijos ú otras efigies pequeñas de bulto o medallas que estén bendecidas por Su Santidad, cumplieren las respectivas obras piadosas prescriptas en el presente catálogo. Tipografía de la Rev. Cam. Apostólica. Roma, 1853.

Madariaga Orbea, J., (1995): "Comportamientos funerarios en Euskal Herria a principios del siglo xx". *Euskomedia. Cuadernos de Sección. Historia-Geografía*, 23. Donostia, pp. 301-333.

Majada, J., y Martín, J. (1988): *Viajeros extranjeros en Salamanca (1300-1936)*. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos.

Rúa Aller, F. J. (2006): *Meteorología Popular Leonesa*. León: Universidad de León.

Salvà Picó, M.ª (2011): "Las medallas religiosas de los siglos xvi al xviii en Cataluña". *XIV Congreso Nacional de Numismática*, Madrid, pp. 289-301.

Taboada Chivite, J. (1975): "La encrucijada en el folklore de Galicia". *Boletín Auriense,* 5. Orense, 101-112.

Wattenberg García, E. (coord.) (2008): *Tesoros de la Guerra de la Independencia en el Museo de Valladolid*. Valladolid: Junta de Castilla y León.

Joyas devocionales: san Juan Nepomuceno como ejemplo

Dra. Raquel Sigüenza Martín
Investigadora

Resumen: Como expresión más íntima de la fe de una persona, la medalla devocional ha desempeñado un importante papel a lo largo de los siglos. Escasamente estudiadas, supusieron, al igual que las estampas, un medio extraordinariamente eficaz para dar a conocer nuevas devociones o difundir otras más antiguas. Uno de los santos canonizados en el siglo xviii, centuria en la que el arte de la medalla brilla con luz propia, es san Juan Nepomuceno, mártir bohemio asesinado en 1393, canonizado en 1729 y afamado protector de la honra y buen nombre de sus devotos. Sus representaciones son abundantes y variadas en Europa central, mientras que el repertorio es más reducido en España. Con todo, nos acercamos en este estudio a la medalla devocional a través de un mártir casi completamente olvidado y cuyo estudio iconográfico resulta, sin embargo, apasionante.

Abstract: Devotional medals have played an important role throughout the centuries, as they are the most intimate expression of a personal faith. They have been little studied, despite of being an extraordinarily effective way to make public new devotions, as well as divulging other older ones. Saint John of Nepomuk, Bohemian martyr killed in 1393 and famous saint as the guardian of honor and good name of his devotees, was canonized in 1729, and the art of medals finds its highpoint in the eighteenth century. This saint's iconography is very varied in Central Europe, while in Spain is more limited. However, we approach devotional medals through an almost completely forgotten martyr whose iconographic study is exciting.

Entre los variados modelos de joyería existentes destacan, especialmente en países de acusada religiosidad y a partir de la Contrarreforma, las piezas relacionadas con la piedad particular, como cruces, firmezas, colgantes de tipo retablillo, medallas y relicarios.

Poco estudiadas hasta ahora, las medallas devocionales son piezas abundantes, de gran riqueza iconográfica y vital importancia para la expansión de nuevas devociones y como elemento de unión entre el fiel y lo sagrado, al llevarse en contacto con el cuerpo. Por la cantidad de ejemplares llegados a nuestros días y la variedad de sus representaciones, el siglo xviii encarna la época más destacada de la medalla religiosa (Gallimani, 1990)[1]. En el caso español, además, esta centuria supuso, junto a la anterior, el máximo esplendor de una piedad popular que, gracias a medallas y estampas, encuentra la ansiada cercanía al objeto último de devoción.

Es en estos momentos, concretamente el 19 de marzo de 1729, durante el pontificado de Benedicto XIII, cuando se canoniza al sacerdote checo Juan Nepomuceno. Conocido y venerado en su tierra natal casi desde su muerte en 1393, ya a finales del xvi eran populares las

1 Nuestro agradecimiento a Teresa Aymami, que tan amablemente nos facilitó la consulta de esta obra.

peregrinaciones a su tumba en la catedral de San Vito de Praga, y su culto se vio especialmente desarrollado con la victoria católica en la batalla de la Montaña Blanca (1620).

Hoy en día su conocimiento en España no es muy profundo, a pesar de la celebridad de la que gozó durante el siglo xviii y de la que dan testimonio una buena cantidad de referencias literarias y artísticas, entre las que se cuentan las medallas, que pueblan la geografía hispana, con especial incidencia en zonas como Andalucía, Extremadura o Madrid.

La medalla: definición y características principales

Si atendemos a la definición del *Diccionario de numismática* de Carmen Alfaro (2009), una medalla es un "objeto monetiforme, acuñado o fundido, de carácter puramente estético, sin valor monetal, producido por particulares o entidades públicas con fines conmemorativos, religiosos, honoríficos o de distinción". Ya en el siglo xviii, en el tomo iv del *Diccionario de Autoridades,* una de las acepciones de este término dice que así "Se llama también a la pieza de metal que se vé la efigie de algún Santo o Santa, o se representa algún mysterio de nuestra Sagrada religión, que suele bendecir el Sumo Pontifice, y conceder indulgencias a quien las trahe. Ponesele arriba una asa o anillo para traherla pendiente en alguna parte"[2] .

Ciertas características, tales como su pequeño tamaño y escaso precio, o el hecho de que sean producciones seriadas, han sido responsables de la escasa atención prestada por la comunidad científica. En términos generales, se trata de piezas metálicas, realizadas en bronce, cobre, plata, plomo, estaño o, ya en épocas más cercanas a nuestros días, aluminio, y de formas variadas, siendo las ovaladas y redondas las más abundantes, si bien las hay octogonales y en forma de corazón, así como las que en Europa central se denominan "de violín" porque su perfil recuerda a la caja de este instrumento. Su eje vertical suele ser mayor que el horizontal, salvo excepciones, y en el caso de las octogonales, cuyos ejes normalmente son iguales. Anversos y reversos presentan figuras e inscripciones en relieve o grabadas y, al estar concebidas para ser llevadas colgando del cuello, formando parte de collares, rosarios y ciertos adornos, o prendidas en la ropa mediante alfileres, en su parte superior se dispone un asa o anilla, paralela o perpendicular al cerco de la pieza, a fin de insertar en ella un elemento de suspensión. Además, como elemento de mediación, han recurrido a ellas enfermos y campesinos, que las repartían en su terreno de labranza para asegurarse una buena cosecha o evitar catástrofes, de igual modo que se tiraban al suelo en algunas procesiones. El uso constante influye en su conservación: el asa se rompe con facilidad por lo que muchas medallas se han horadado después de perderla para seguir utilizándolas; por otro lado, el desgaste producido por el roce, y el hecho de que en ocasiones no se hayan repasado después de la fundición, puede llegar a hacer irreconocible el asunto representado, mientras que el efecto del sudor del cuerpo afecta al material con el que está fabricada la medalla (Pitotto, 2008: 1-3).

Una utilización que roza lo supersticioso enlaza con la idea apuntada en el siglo xvii por el numismático francés Charles Patin (1633–1693), quien veía una clara relación con los talismanes, en ocasiones llevados también colgando del cuello. Realizados en metales o piedras, se decía que estos beneficiaban a su portador; por ejemplo, para evitar el ataque de los cocodrilos o curar

---

2 *Diccionario de autoridades*, IV [en línea]. Disponible en Internet: <http://web.frl.es/DA.html> [5-11-2013].

mordeduras de serpiente, se consideraba efectivo el uso de talismanes en los que se representara, respectivamente, cada uno de estos reptiles (Patin, 1771: 160-162).

La medalla de devoción como expresión del sentimiento religioso

Relacionada con la moneda y con la medalla civil, Paolo Pitotto ve en la medalla religiosa un origen pagano, al remontarse a los discos de bronce alusivos a diferentes deidades que se localizaban en los templos griegos; por ejemplo, Lévêque refiere que en el que estuvo dedicado a Hera en el Altis, según la descripción que de su tesoro daba Pausanias en el siglo II, existió uno de estos discos, junto a otras piezas de gran valor. Igualmente, Charles Patin afirmaba que "Los Gentiles invocaban con freqüencia à Serapis para su salud; y yo tengo una Medalla pequeña agugereada [sic] por arriba, que dá á entender que la colgaban al cuello […] como un Amuleto que creían servir de oracion para conservarse". Los romanos, por su parte, les dieron un sentido propagandístico, al repartir, desde Trajano y entre los personajes más relevantes, medallas con las efigies de los emperadores, y todas estas ideas fueron retomadas por los primeros cristianos, que utilizaron en sus ceremonias piezas broncíneas similares ornadas con símbolos y elementos cristológicos y hagiográficos, como el ejemplar del siglo II con las imágenes de los santos Pedro y Pablo que fue hallado en las catacumbas de Domitila y hoy se custodia en el Museo de la Biblioteca Vaticana. Una de las referencias más antiguas sobre estas piezas en el ámbito cristiano aparece en la leyenda de santa Genoveva de París (h. 422-499), quien, con seis años, se acercó al obispo san Germán de Auxerre para que la bendijese cuando este pasó por Nanterre, y recibió por parte del prelado una medalla que pasaría a ser uno de sus símbolos parlantes (Pitotto, *op. cit.:* 1, Lévêque, 2006: 279-280, Patin *op. cit.,* 1771: 165; Contreras, 1952: 3; Réau, 1997: 15 y 17; Carbonero y Sol, 2010: 3).

Llegada la Edad Media, la acuñación de medallas devocionales se verá beneficiada por las peregrinaciones a los grandes santuarios cristianos. Los peregrinos, al adquirir medallas, relicarios y otros objetos (como, en el monasterio de Montserrat, los cirios con esta imagen mariana que, según la costumbre, se encendían en las casas cuando había un enfermo o moribundo), además de tener un recuerdo de su viaje, compartían la gracia recibida al volver junto a su comunidad. Y, por ejemplo, Luis XI de Francia (1423–1483) llevaba en su gorra las medallas de sus santos más apreciados, claro signo de la importancia de estas piezas (Balaguer i Prunés, 2002: 179; Ronc y Bertolini, 2011: 120; Contreras *op. cit.:* 4).

El siglo XVI significó el impulso definitivo; la medalla civil alcanzó su cénit en el Renacimiento, y su técnica –acuñación o fundición– se aplicó en los ejemplares devocionales, con el resultado de una asombrosa fidelidad al modelo original en formatos pequeños y una producción seriada en soportes metálicos diversos sin grandes costes. Con el tiempo, la producción de medallas, controlada en principio desde la ceca romana, se fue abriendo, permitiendo a los demás países católicos del continente sus propias emisiones y finalmente, llegado el siglo XVIII, se alcanzó, como ya advertimos, la cúspide de su desarrollo, con un posterior episodio de esplendor en el XIX protagonizado por la imagen de la Virgen Milagrosa, difundida a partir de 1832 desde Francia. Al mismo tiempo, el gusto decimonónico, que prefería el color del oro al de la plata, hizo que las medallas empezaran a dorarse como señal del estatus social del devoto que las llevaba (Herradón Figueroa, 2009: 238, 259 y 261; Pitotto *ibid.;* Ronc y Bertolini *ibid.*).

Más allá de su uso religioso, los anticuarios e interesados por el arte hicieron de ellas, ya en el xx, un buscado objeto de colección que a día de hoy todavía despierta interés.

Un santo de origen bohemo

Aunque muerto en 1393, san Juan Nepomuceno no fue canonizado hasta 1729. Su leyenda, plagada de episodios que ensalzaban las virtudes más valoradas por la Iglesia contrarreformista, narraba cómo nació en la aldea bohemia de Nepomuk y, desde su infancia, se dedicó en cuerpo y alma a la vocación eclesiástica. Tras obtener el grado de doctor en ambos derechos y Teología, se ordenó sacerdote y, conocido por sus virtudes, los reyes de Bohemia, Wenceslao IV y Juana de Baviera, lo nombraron predicador real y limosnero, cargos que en realidad no llegó a desempeñar.

Según los hagiógrafos, viendo los desmanes de su pérfido marido, Juana eligió al santo como confesor. El rey comenzó a dudar entonces de su consorte y quiso saber, a través de Nepomuceno, cuáles eran los pecados que la piadosa reina cometía. En varias ocasiones interrogó al sacerdote e intentó sobornarle sin éxito, por lo que, finalmente, lo torturó en el potro y le quemó los costados para terminar arrojándolo, atado de pies y manos, al río Moldava al anochecer del 20 de marzo de 1383.

Una vez en el agua, el cuerpo se vio rodeado por unas llamaradas que despertaron la curiosidad de los habitantes de Praga, y les anunciaron lo sucedido. Tras la recuperación del cadáver, fue primero depositado en la iglesia de la Santa Cruz de los Religiosos de la Penitencia, hasta su traslado, el 16 de mayo de 1383, a la catedral de San Vito.

La realidad histórica es bien distinta. La documentación conservada es escasa y las noticias confusas, pero todo apunta a que debió de nacer entre 1340 y 1350; llegó a estar a la cabeza de la oficina episcopal en 1373, antes de ser ordenado sacerdote, y estudió leyes en las universidades de Praga y Padua, donde alcanzó el grado de doctor en Derecho Canónico. Tras ocupar diversos cargos eclesiásticos en Praga –entre los que no se encontraba el de confesor de la reina–, en 1389 su carrera llegaba a lo más alto al ser nombrado vicario general del arzobispo de Praga, Jan de Jenstein (1348-1400).

Uno de los continuos enfrentamientos entre este prelado y el monarca motivó la muerte de san Juan Nepomuceno, cuando Jenstein ratificó el nombramiento de un nuevo abad para la abadía de Kladruby antes de que Wenceslao pudiera imponer allí a un religioso de su confianza. Iracundo, el rey prendió a tres oficiales de Jenstein, torturando a dos de ellos, Juan Nepomuceno y Nicolas Puchnik y, tras ser amenazados con morir ahogados en el río, los arrestados firmaron un documento en el que se comprometían a mantener en secreto los suplicios sufridos y a abandonar al arzobispo. El vicario general Juan Nepomuceno, incapaz de firmar por estar ya muerto o al menos inconsciente, fue atado y arrojado al Moldava la noche del 20 de marzo de 1393. El cadáver, que apareció un mes más tarde, fue enterrado primero en la iglesia de Santa Cruz la Mayor y trasladado después a la catedral de San Vito, donde permanece.

En el siglo xv, y por error, la documentación empezó a reflejar que su muerte había acaecido en 1383 en lugar de 1393, de manera que los historiadores del siglo xvi, encontrando ambas fechas, interpretaron que habían existido dos clérigos de nombre Juan Nepomuceno asesinados por Wenceslao, el primero por negarse a revelar las confesiones de la reina y el segundo, una década más tarde, por el problema surgido alrededor de la abadía de Kladruby. Paradójicamente, el verdadero vicario asesinado caía en el olvido mientras crecía la devoción hacia el confesor de

la emperatriz que, por esa equivocación en las fechas, se había identificado con Juana, primera esposa de Wenceslao muerta en 1386, en lugar de hablarse de Sofía, casada con el emperador en 1389.

Su culto, temprano en Bohemia, alcanza el impulso definitivo a partir de 1620; es beatificado en 1721 y canonizado en 1729. Patrón de los confesores, defensor de la honra y buena fama de sus devotos, protector de los puentes y contra los peligros del agua, ayuda inefable para superar enfermedades o lograr buenas cosechas y considerado en los países centroeuropeos como un santo anti-pestífero, san Juan Nepomuceno era invocado en multitud de ocasiones por todas las clases sociales, aunque la nobleza lo acogió con especial intensidad y su expansión se dio con rapidez. La Compañía de Jesús, además, al ver que su fama peligraba por los ataques que recibía, se puso bajo la protección de este mártir. El prepósito general de la Compañía, Francisco Retz, ya en noviembre de 1730 lo tomó por "*Numen* titular de ella", según Romelini, quien alude, igual que Pedro Andrés de Velasco, a los decretos del 4 de julio y 22 de agosto de 1731 en los que se recoge este patrocinio. Finalmente, Retz comunicaba en una circular, el 22 de marzo de 1732, su decisión de poner a la Compañía bajo el amparo del santo, e introduce su fiesta, con aprobación papal, en el calendario de la orden como patrono secundario[3]. Los jesuitas fueron, en gran medida, responsables de la expansión de este culto, llevándola a lugares como México y España.

En cuanto a su identificación iconográfica, san Juan Nepomuceno suele representarse como un hombre joven, con melena corta y la mayoría de las veces ondulada, barba y bigote, vestido con sotana, roquete y muceta, pudiendo llevar bonete y, casi siempre, un nimbo de cinco estrellas que alude a las llamaradas aparecidas al ser arrojado al agua.

Además de la palma de martirio, es frecuente que aparezcan elementos relativos a la guarda del silencio que le llevó a la muerte. Quizá el más universal es el gesto de llevarse el dedo índice a los labios –hecho por él o algún ángel que lo acompaña–, pero también candados o llaves, entre otros, con el mismo significado. Su reliquia, la lengua, es uno de los atributos que lo identifican con mayor claridad, tanto si aparece en su mano como si lo hace sobre una bandeja o sostenida por un ángel. Y es que, aunque hoy sabemos que en realidad se trataba de restos del cerebro y sangre secos, la masa que cayó de su cráneo al examinar el cuerpo durante el proceso de beatificación se entendió que era su lengua, lo cual resultaba muy adecuado para señalarlo como mártir por haber mantenido el secreto de confesión de la reina.

En cuanto a las escenas narrativas, hay varios momentos de su vida que suelen representarse de manera habitual, especialmente la confesión de la reina y su martirio en el puente, así como el instante posterior –muchas veces unido a este– en el que las misteriosas luces rodean su cadáver mientras se desliza por el río.

Medallas de san Juan Nepomuceno

Los diferentes autores que se han dedicado al estudio de la medalla religiosa han intentado organizar esta producción según los asuntos representados y, de un modo más concreto, Gallimani en su estudio sobre las medallas del siglo XVIII. Las divide en tres apartados que se refieren a los ángeles, las imágenes marianas y los santos, subdivididas, al mismo tiempo, en los de reciente canonización o aquellos que pertenecían a una orden religiosa. En ese sentido, san Juan Ne-

3 Para un mayor conocimiento de su leyenda, existen varias hagiografías en español, la más extensa e importante escrita por Pedro Andrés de Velasco en 1736, con una segunda edición de 1791. Romelini, 1734: 78-79; Velasco, 1791: 344-345 y Polc, 2001: 2810.

pomuceno comparte ambas subdivisiones, dado que fue canonizado en el XVIII y su culto fue impulsado por la Compañía de Jesús, a la que, sin embargo, nunca perteneció. Por otra parte, el catálogo de la colección de medallas de san Juan Nepomuceno de Ernst F. Welle conservada en el Museo Schnütgen de Colonia, divide los diferentes ejemplares de los que se compone la misma en: medallas conmemorativas, de peregrinación y de hermandades del mártir, siendo esta organización la que hemos considerado más oportuna para nuestro análisis (Gallimani *op. cit.:* 62; Welle, 2000).

A pesar de no haber encontrado ejemplares nada más que del segundo grupo en España (y muchos a través de Internet, lo que hace que no tengamos la completa seguridad acerca de su procedencia o localización), hemos querido acercarnos a cada uno de ellos a través de piezas procedentes de museos extranjeros, ofrecidas en el comercio e, incluso y más concretamente, localizadas en una página web checa dedicada a la detección de metales que ha resultado un auténtico hallazgo por la cantidad y variedad tipológica e iconográfica de las piezas mostradas en ella.

Medallas conmemorativas

Más escasas que las de peregrinación, pueden presentar o no anilla y, a diferencia de las primeras, no es raro que estén firmadas por el artífice que las llevó a cabo. Un gran número de las que hemos encontrado son de plata y se realizaron durante los años cercanos a la beatificación y canonización e, igualmente, para celebrar el centenario de esta última. En menor medida, existen otras que conmemoran ciertos eventos relacionados con el santo y están datadas en fechas más tempranas. A continuación veremos, por orden cronológico, algunas de las más relevantes[4].

El ejemplar más antiguo del que tenemos noticia se localiza en el Museo de la Ciudad de Praga (inv. 16425), es obra del grabador de monedas y medallas pontificias romano de finales del XVII y primer cuarto del siguiente siglo, Antonio Travani, y está realizada en estaño y datada hacia 1701. Fue un encargo de Gottfried Daniel Wunschwitz (1678-1741) para conmemorar la colocación de la estatua del Puente Carlos, erigida por su padre, el barón Matthias Gottfried Wunschwitz (1632-1695), en el tercer centenario del martirio. Por eso, el anverso ofrece una imagen de la estatua del puente con la inscripción “EXALTATVM EST - NOMEN EIVS” (salmo 148, v. 13: “Exaltado es Su nombre [Yavé]”) mientras que el reverso muestra (Hilton, 1885: 171), mediante un cronograma inserto en otra inscripción referida a la estatua, la fecha de 1683.

De 1719, y también en estaño, es la firmada por Georg Wilhem Vestner (1677-1740), que muestra la *vera efigies* del santo con los rasgos que la tradición había ido transmitiendo como auténticos ante la falta de mascarilla mortuoria o retrato verídico. Así, de medio busto hacia la derecha, incluye las siguientes inscripciones alusivas al silencio guardado: “MVTVS CEV [sic] PISCIS MARTYR MERGEBAR IN AMNE ·” y, en el exergo: “BEATVS IOANNES NEPO / MVCENVS TACENDO / INSIGNIS”, otro cronograma que ofrece el año de creación (figura 1), y, en su parte posterior, el escudo de armas del arzobispo de Praga Franz Ferdinand de Khüenburg (arzobispado: 1710-1731), impulsor de la beatificación y canonización del mártir (Museo Nacional de Praga, inv. H5-161296).

Existen dos ejemplares más posiblemente de este autor, en plata, con el mismo motivo en el anverso, cambios en las inscripciones, cronogramas que dan la fecha de 1720 y las

4 Para las obras procedentes del Museo de la Ciudad de Praga, vid.: ROYT *et al.,* 2009: 112-116; para las del Museo Nacional de Praga, vid.: Boublíková-Jahnová, 1993: 142-149 y, para aquellas localizadas en el Museo Schnütgen de Colonia, vid.: Welle, 2000: 10-23.



Figura 1. *Medalla con la vera effigies del santo*. Georg Wilhem Vester, 1719. Museo Nacional de Praga.

armas del papa Clemente XI (1649-1721), iniciador del proceso de beatificación, que murió antes de que este culminara, en el reverso (Museo Nacional de Praga, inv. H5-161297 y H5-161298). De 1721, firmadas por Peter Paul Werner (1689-1771) con las iniciales PPW, también argénteas y con marcas de haber llevado anilla, son dos más, del Museo Schnütgen de Colonia; en la segunda, las armas pontificias del reverso se sustituyen por una imagen de Nuestra Señora de Boleslavia, a la que visitó el sacerdote antes de morir, según su leyenda.

Siguiendo con los ejemplares fechados en el año de beatificación, tenemos, por ejemplo, algunos otros en el Museo Nacional de Praga (inv. H5-115357 y H5-115358) y en la colección E. F. Welle cuyos anversos ofrecen el busto del mártir hacia la derecha, orlado de estrellas y flanqueado por dos ángeles que coronan su cabeza con laurel, flotando sobre la escena que refleja el momento posterior a su muerte, cuando su cuerpo rodeado por esas milagrosas luces, es arrastrado por la corriente del río mientras los soldados se agolpan sobre el puente. En su otra cara se muestra el escudo de armas del papa Clemente XI y dos figuras alegóricas, el papado y el reino de Bohemia, a ambos lados de la tumba del mártir (figura 2).

Al hilo de la canonización sabemos de la existencia de otras piezas, como las dos firmadas por Hermenegildo Hamerani (1685-1729) que presentan la efigie de Benedicto XIII de perfil hacia la izquierda en el anverso y, en el reverso, la apoteosis del santo, arrodillado sobre nubes y coronado por un ángel silenciario (Museo Nacional de Praga, inv. H5-161300 y H5-161301), o la de Francesco Altomonte (1698-1765), que también recrea en su anverso al mártir arrodillado sobre nubes con diversos angelotes y símbolos parlantes mientras que, bajo ellos, se puede ver el puente y las cinco estrellas flotando en el agua (H5-161303); así como otra realizada por Georg Wilhelm Vestner en colaboración con su hijo Andreas y Siegmund Dockler *el Joven* (1667-1753), que presenta el busto del arzobispo Ferdinand de Khüenburg, de perfil hacia la derecha y, en el reverso, el mártir en gloria, según la estampa grabada por Giovanni Battista Sintes a partir de una obra de Agostino Masucci (H5-161302) y que se verá con frecuencia y un mayor o menor grado de fidelidad al original, también en medallas de peregrinación.

El mismo Dockler utilizó esta imagen del mártir en gloria, firmándola bajo las nubes y uniéndola con la imagen de la tumba del santo en la otra cara de una medalla fechada en 1736 y realizada con motivo de la finalización del sepulcro del santo. Existen ejemplares en el Museo de la Ciudad de Praga y en la colección E. F. Welle. En la primera institución, igualmente, se guardan varias medallas que conmemoran la creación de un asilo para pobres en Praga en 1784 mediante una representación iconográfica ajena a todo lo visto hasta este momento en medallas, al plasmar al mártir como limosnero ante un pobre arrodillado.

Ya decimonónicas son las medallas emitidas con motivo del centenario de su canonización. Hay una en la colección Welle (aunque el correspondiente catálogo la incluye entre las de peregrinación) con el santo de medio cuerpo de perfil a la izquierda, dirigiéndose hacia la cruz que sostiene en la mano derecha y, en el reverso, una inscripción con el año 1829; otra firmada

I. Lang y hallada tanto en esta colección como en el comercio, en la que el santo se representa en su apoteosis sobre el puente Carlos y la ciudad de Praga, para, en la parte posterior, plasmar su lengua rodeada por las cinco estrellas coronando una inscripción alusiva al monarca Francisco I y al arzobispo de Praga, y una tercera de manufactura más popular, localizada igualmente en el mercado internacional, en cuyo anverso se refleja la tumba del mártir, con una leyenda que hace referencia a la canonización del santo un siglo antes en el reverso. Finalmente, otra pieza aparecida en subasta muestra al santo de medio cuerpo, de frente, con la cruz en la mano izquierda y la palma en la derecha y, en su reverso, una inscripción aludiendo a la creación de un altar del santo[5] (Welle *op. cit.:* 50-51), con la fecha “mayo 1879”.





Figura 2. *Medalla con la exaltación del mártir y el escudo de Clemente XI.* 1721. Museum Schnütgen Köln, Sammlung E. F. Welle.

Podemos resumir, por tanto, que este tipo de medallas suelen conjugar en ambas caras la *vera efigies* del santo, su martirio y apoteosis, además de su lengua o su tumba, junto a inscripciones varias, referencias a ciertos personajes que tuvieron un peso específico en la beatificación y la canonización, algunas advocaciones marianas, así como representaciones alegóricas, todo en vistas a exaltar la figura del vicario asesinado.

Medallas de peregrinación

Son más abundantes y, hasta el momento, las únicas que hemos podido localizar en España, aunque con una menor variedad de formas y tipos iconográficos que en países de Europa central. Tuvieron una gran difusión en Praga, núcleo primordial del culto, donde se podían adquirir al peregrinar a la tumba del santo, pero también fueron muy importantes en el sur de Alemania y Austria. Para nuestro estudio ha resultado especialmente interesante una página web checa dedicada a la detección de metales, en la que se recoge un completo catálogo que muestra ejemplares circulares, con forma de estrella, de corazón, las tan aludidas en los textos que simulan el perfil de una lengua, “de violín”, ochavadas e, incluso, una casi de bulto redondo y otra a modo de placa en la que se recortaba el perfil del

[5] La medalla de Lang apareció en el catálogo en línea de la subasta celebrada por Aurea Numismatica el 22 de mayo de 2010. Disponible en Internet: <http://www.aurea.cz/Katalog33/33kat1551.htm> [9 de diciembre de 2013]. El ejemplar con la tumba del santo apareció en la subasta del 12 de diciembre de 2013 en la sala H. D. Rauch. Disponible en Internet: <http://www.coinarchives.com/w/lotviewer.php?LotID=1590684&AucID=1485&Lot=2449&Val=710cfa8512baa8022f13beea8a56a7fd> [9 de diciembre de 2013]. La última referencia, aparecida en subasta *on line*, ya no está disponible en Internet.


Figura 3. *Medalla con san Juan Nepomuceno y san Luis Gonzaga*. Colección Insvlano.

santo. Además, en la colección Welle existe un ejemplar con trabajo de filigrana[6] (Welle *op. cit.:* 24-25 y 42-43).

Tras analizar todas aquellas localizadas en nuestro país, hemos organizado los tipos iconográficos de san Juan Nepomuceno que ocupan las dos caras de las medallas, independientemente de si son anversos o reversos, y yendo desde los más abundantes a los más infrecuentes, para referir en último lugar las representaciones de escenas narrativas, que han llegado a nuestros días en menor número, al menos en España. Por la lógica limitación de espacio, solo veremos algunas piezas –todas del XVIII– de manera más pormenorizada, aunque incluiremos ciertas referencias a los motivos iconográficos que acompañan a nuestro protagonista en la otra cara de las medallas, así como algunos ejemplos solo vistos en el extranjero que, por su rareza, consideramos relevantes.

San Juan Nepomuceno con la cruz apoyada en el brazo

Dentro de las múltiples variantes que ofrece este tipo en otras representaciones plásticas, las medallas que lo siguen plasman la imagen del mártir en pie, frente al espectador y de medio cuerpo, con la cruz apoyada en su brazo derecho y una cierta inclinación de la cabeza hacia la misma, mientras la mano izquierda se separa de su cuerpo, llevando en ella la palma de martirio. En las piezas estudiadas, la otra cara está ocupada por la lengua del santo, la Virgen de Guadalupe según el tipo iconográfico mexicano, san Luis Gonzaga, san Fidel de Sigmaringa, la traslación de la casa de Loreto, los santos Pedro y Pablo y la Dolorosa.

Sirva como ejemplo la medalla de bronce fundido que presenta asa vuelta y robusta y listel biselado e incluye la leyenda "S · IO · NEP · - M·" y, en la otra cara, la imagen de san Luis Gonzaga de perfil y medio cuerpo, a la derecha, con la cruz en las manos e inscripción. Gonzaga, jesuita muerto a los 23 años en 1591, fue beatificado en 1605 y canonizado en 1726 y su patronazgo sobre la orden y los jóvenes estudiantes lo asimilan perfectamente al Nepomuceno, a quien se ha considerado de especial ayuda para la superación de exámenes, oposiciones y demás pruebas relacionadas con el estudio (figura 3).

En la página checa de detección de metales ya referida se puede ver también la existencia de un ejemplar ochavado, así como una interesantísima variación de este tipo en la pieza que, con la forma del mártir en altorrelieve y la parte posterior plana, ofrece la figura en la misma disposición que acabamos de describir, pero de cuerpo entero y con el brazo izquierdo más pegado al mismo.

6 Para la página de detección de metales, vid.: <http://www.lovecpokladu.cz/artefakty/c/novovek/cirkevni-predmety/svatostky/jan-nepomucky/?page=2> [9 de diciembre de 2013]. Queremos agradecer a los miembros del foro *Cruces y medallas* (<http://www.cruces-medallas.com/>) su ayuda para la elaboración de este apartado, especialmente a Teresa Aymami y a Manuel Rodrígues, que nos han facilitado las imágenes que se comentarán a continuación. Quede también patente nuestra gratitud a José María Collantes, que nos dio noticia de las medallas de los apartados cuarto –san Juan Nepomuceno con la cruz en su mano izquierda– y quinto –el santo en el oratorio–, así como a Gabriela Sánchez Reyes, que nos envió con gran rapidez su texto sobre medallas devocionales.



Figura 4. *Medalla con san Juan Nepomuceno y los instrumentos de la Pasión***.** Colección Insvlano.

Además, en no pocas ocasiones se utiliza una variante, con el Nepomuceno de cuerpo entero flanqueado en un segundo plano por la confesión de la reina, a la izquierda, y su martirio, a la derecha. En la otra cara, los ejemplares hallados en España muestran imágenes de los *Arma Christi*, la Inmaculada Concepción, Nuestra Señora del Buen Consejo, san Estanislao de Kostka, la Virgen del Pilar, san Carlos Borromeo, san Donato de Münstereifel y santa Catalina de Génova. Todas ellas son ovaladas, a excepción de la que tiene a la Inmaculada Concepción en su otra cara, cuya forma es "de violín", característica de Europa central, donde sabemos que también se unió este tipo iconográfico del Nepomuceno con san Wenceslao.

Las advocaciones que acompañan a nuestro protagonista en estas piezas se justifican por diversas razones y así, por ejemplo, la Virgen de Guadalupe según el tipo mexicano tiene mucho sentido porque se trata de la patrona del reino de la Nueva España, donde gozó de un gran éxito, al igual que el mártir checo; san Fidel de Sigmaringa fue beatificado en 1729 y, dado que muchas veces se incluyen en cada una de las caras de la medalla diferentes personajes cuyos procesos de beatificación o canonización han tenido lugar en fechas cercanas, su aparición tampoco resulta extraña. En cuanto a san Estanislao de Kostka, jesuita polaco muerto en 1568 con dieciocho años, la unión con el santo bohemo viene dada, como en el caso de san Luis Gonzaga y de Nuestra Señora del Buen Consejo, por su relación con la Compañía de Jesús. Es patrón de Polonia y de los noviciados jesuitas, ingresó en la orden precisamente por indicación de la Virgen y fue beatificado en 1670 y canonizado en 1725.

Dos ejemplares de colección privada queremos destacar de este tipo: el primero está fundido en bronce y presenta listel biselado y asa vuelta y robusta. En el anverso, junto a la imagen ya mencionada del santo, que, curiosamente, no lleva nimbo estrellado, se incluye la inscripción "S · IOANES - NEPOMVC · M" y el reverso, que ofrece las *Arma Christi*, muestra la leyenda "PA - SSIO CHRISTI - CONFORTA ME". Los instrumentos de la Pasión son objeto de devoción desde la Edad Media y fueron creciendo en número desde los seis que se daban en el siglo XIII (la corona de espinas, la columna y las varas de la flagelación, la cruz, los clavos, la esponja y la lanza) hasta que el XV hizo gala de un completísimo elenco en el que no faltan las treinta monedas de Judas, la linterna de Malco y su oreja pegada a la espada de san Pedro, el gallo de la negación, el velo de la Verónica, el martillo, las tenazas y la escalera del descendimiento y algunos elementos más (figura 4).

El segundo está fundido en bronce dorado y ha perdido el asa. Junto a la aludida representación del mártir –de la que se diferencia porque el cuerpo del santo es arrojado al río y orientado hacia la izquierda, y porque en el agua se puede ver el círculo de estrellas omitido en la anterior pieza– con la inscripción "S · I NEPO - MVC - · M·", la otra cara de la medalla la ocupa san Donato de Münstereifel, de cuerpo entero y de frente, vestido de soldado, con palma en la mano izquierda y espada en la derecha y, flanqueando su figura, nubes de las que surgen rayos, además de la leyenda "S · DONA - TVS MAR·". Se trata de un soldado romano, mártir del siglo II, cuya existencia no está probada. Sus reliquias, entregadas a la Compañía de Jesús, fueron trasladadas a Münstereifel (Renania) en el siglo XVII. Protector contra el granizo, el fuego y el rayo, se le representa con un haz de relámpagos o una gavilla de espigas que alude a su protección sobre las cosechas. Así, ambos mártires aparecen juntos, no solo por su relación con la orden



Figura 5. *Medalla con san Juan Nepomuceno y san Donato de Münstereifel***.** Colección Tesayma.

Figura 6. *San Juan Nepomuceno y san Ignacio de Loyola***.** Colección Insvlano.

jesuita, que emitió esta pieza, sino también por sus respectivos patronazgos, que se complementan perfectamente: el vicario de Praga es considerado protector de los peligros del agua y, como san Donato, también era invocado para salvaguardar las cosechas, tanto de las sequías como de las inundaciones (figura 5).

San Juan Nepomuceno con la cruz en ambas manos, estando una más alta que la otra

En nuestro país se dan medallas que lo plasman de medio cuerpo, en pie y mirando hacia la izquierda, con nimbo de estrellas y sin la palma de martirio. Hemos localizado tres ejemplos en colecciones particulares que ofrecen, en su otra cara, a san Ignacio de Loyola, san Pedro y una representación de la Santísima Trinidad, respectivamente, y sabemos también de otra más que se orna con el martirio del santo en el puente. La primera de ellas, emitida por los jesuitas, está fundida en bronce, es de asa vuelta y robusta y listel biselado. La inscripción en torno al Nepomuceno dice "S· - NE - POMVC · M·", mientras que la representación del fundador de la orden, de perfil hacia la izquierda, con birrete, sotana y sosteniendo un libro abierto, mira hacia un óvalo radiante, que muchas veces incluye en su interior el consabido IHS, aunque no es el caso. Alrededor, la inscripción "S IGN - DE · LOYOLA · SOC · IHS ·". Esta pieza hace hincapié así en el carácter claramente jesuita de la devoción al mártir bohemo (figura 6).

En el caso de la que lleva a san Pedro, se sigue el tipo que acabamos de ver para el Nepomuceno. Por su parte, el santo apóstol aparece de frente y de cuerpo entero, arrodillado y orante con las llaves en el suelo ante él y el gallo sobre una rama. Además, es circular, algo poco habitual entre las que hemos encontrado dentro de nuestro país (figura 7). La imagen de san Juan Nepomuceno en la otra pieza, que presenta la Santísima Trinidad en su otra cara, se diferencia de las que acabamos que comentar en que la cruz lleva Crucificado.

Ahora bien, dentro de este mismo tipo se pueden encontrar múltiples variantes, al menos en el extranjero, y todavía una de ellas se refleja en una medalla realizada en Carmona (Sevilla). Esta pieza, perteneciente a la colección Conubaria, fundida en bronce, de asa vuelta y robusta y listel biselado, plasma la imagen del santo según la escultura en madera procedente de la iglesia del colegio jesuita de San Teodomiro que hoy se localiza en la iglesia del Divino Salvador de esta localidad sevillana. El santo, de cuerpo entero, sobre nubes y orientado hacia la derecha, sostiene la cruz con las dos manos, y en la otra cara, san Ignacio de Loyola de medio cuerpo y de perfil a la derecha, porta un libro en la mano y dirige su mirada al emblema jesuita que aparece, radiante, en la parte superior.




Figura 7. *San Juan Nepomuceno con la cruz en las dos manos y san Pedro***.** Colección Tesayma.


Figura 8. *San Juan Nepomuceno como confesor y la lengua en el reverso***.** Colección Tesayma.

Algunos otros modos de representar este tipo fuera de España reflejan la influencia ejercida por la famosa escultura del puente Carlos, con el santo de frente y de cuerpo entero, sosteniendo la palma en la mano derecha y la cruz entre sus dos manos orientada a la derecha del espectador. Así se da en una placa en relieve que incluye el puente y dos angelotes flanqueando al santo, en otras medallas con forma de corazón (en este caso, con el santo de medio cuerpo) y en las que tienen forma de lengua y presentan inscripciones en el reverso.

San Juan Nepomuceno como confesor

Tres piezas hemos visto en España, todas ellas sin divergencias iconográficas en cuanto a la imagen del mártir y con la única diferencia de que sus reversos están ocupados por las imágenes de san Juan Evangelista (en ocasiones, se unen al mártir checo las figuras de otros santos homónimos, como ocurre en una de las treinta y una estampas que Johann Andreas Pfeffel *el Viejo* realizó en 1725 para ilustrar la *Vida* del santo escrita por Balbin o en la iglesia de San Juan Bautista y San Juan Evangelista de Vilnius, Lituania, donde las naves del templo están separadas por esculturas de diversos santos Juanes), san Francisco de Borja, de nuevo por la relación con los jesuitas, y la lengua del mártir. El santo aparece de medio cuerpo mirando hacia la derecha, con la cabeza inclinada y las manos en su estola mientras un ángel silenciario porta, en el lado derecho de la medalla, la palma de martirio.

En el caso de la última pieza, está realizada en bronce dorado, fundida y con asa vuelta y listel biselado. El santo, con nimbo de cuatro estrellas, pues la cabeza del ángel oculta una, se acompaña por la leyenda "S · IO · NEPO · M ·" y la lengua, en el reverso, se representa con la incisión que le fue practicada en su parte superior durante los exámenes a los que fue sometida en el siglo XVIII. Inscrita en un óvalo que flota sobre un lecho de nubes y cabezas de angelotes, y rodeada por las cinco estrellas, en la parte superior aparece la inscripción "L · S · IOAN · NEPOM · M ·" (figura 8).

San Juan Nepomuceno sosteniendo la cruz en su mano izquierda

El único ejemplo del que podemos hablar en España aparece de medio cuerpo y de frente, dirige su mano derecha hacia el pecho y su nimbo es estrellado; se acompaña con una representación de la lengua del mártir, rodeada también por las cinco estrellas, en la otra cara.

San Juan Nepomuceno en el oratorio

Únicamente conocemos una referencia de este tipo iconográfico en suelo español. En ella, el santo, de medio cuerpo y nimbo estrellado, se dirige hacia la derecha, donde se encuentra el



Figura 9. *Medalla con la apoteosis del santo según estampa de Sintes y reverso con la reliquia***.** Colección Tesayma.

oratorio, en el que descansa un libro, llevando la palma en la mano derecha y el crucifijo en la izquierda mientras que, en el reverso de la pieza, se representa su lengua inserta en un óvalo sobre nubes y querubines. Se incluyen en ambas partes sendas leyendas con el nombre del mártir. La pieza ha perdido el asa, por lo que en algún momento fue perforada para mantenerla en uso.

Martirio del santo

Las únicas localizadas en colecciones españolas ofrecen, respectivamente, una imagen de la Sagrada Familia y otra de santa Bárbara, patrona, como san Donato, contra el rayo, en su otra cara. En cuanto a la plasmación del martirio, ambas son exactamente iguales, con el puente desde el que un par de personajes arrojan a san Juan Nepomuceno al río al mismo tiempo que un ángel sobrevuela la escena portando una palma de martirio, y las cinco estrellas, visibles a través de uno de los ojos del puente, flotan en el agua.

Apoteosis del mártir

Reseñamos una pieza de bronce fundido, con asa vuelta y robusta y listel biselado, en cuyo anverso se puede ver al Nepomuceno en gloria, según la estampa ya aludida de Sintes en la que seguía una obra de Agostino Masucci, con la inscripción "IOAN - NEPOMVCEN · M" y varios ángeles, uno de los cuales corona al sacerdote con laurel y porta la palma martirial, mientras otro muestra un libro abierto. El reverso está ocupado por la imagen de la lengua dentro de un óvalo rodeado por rayos y las consabidas estrellas, y es sostenida por dos ángeles mancebos entre nubes, además de la inscripción "L · S · IOAN · NEPOM · AB · AN· 1383 · INCOR ·" (figura 9).

Entre la amplia variedad encontrada más allá de nuestras fronteras, queríamos destacar que, con frecuencia, según parece desprenderse de las que hemos visto hasta el momento, aquellas de forma estrellada suelen plasmar simplemente al mártir de busto prolongado dentro de una circunferencia inscrita a su vez en la estrella para, en el reverso, aludir a la reliquia.

Medallas de hermandades y congregaciones del santo

Son medallas con la imagen del santo y reversos con inscripciones relativas a la cofradía, el escudo de armas de la diócesis, vistas de la catedral de San Vito u otras advocaciones, que la propia asociación piadosa entregaba a los nuevos miembros cuando entraban a formar parte de la misma. Aunque la hermandad más antigua se fundó en la iglesia de San Juan sobre la Roca, en Praga, en 1696, y obtuvo la aprobación eclesiástica en 1706, fue a partir de la canonización cuando empezaron a darse en mayor número (Welle *op. cit.*: 55). Y resulta curioso que no hayamos localizado ningún ejemplar en tierras españolas, habida cuenta de la amplia extensión del culto al santo y dado que tenemos constancia de múltiples hermandades dedicadas al mismo en toda nuestra geografía.

Tan solo una medalla de este tipo recogemos a continuación, emitida por la hermandad de la Santísima Trinidad de la Asamkirche de Munich. Realizada en latón y fechada en 1739, su forma de violín acoge en el anverso una representación de la Trinidad con la leyenda "SIG: CONFRAT: SS: TRINIT ·" y, en el reverso, la imagen de san Juan Nepomuceno, de medio cuerpo y dispuesto frontalmente, con la cruz en las dos manos y la cabeza rodeada por las caracte-



Figura 10. *Medalla de la congregación de la Santísima Trinidad en la Asamkirche* (Múnich). 1739**.** Museum Schnütgen Köln, Sammlung E. F. Welle.

rísticas estrellas, con una filacteria en la que se puede leer "IN ECCLES: S · IOAN · NEPOM: M" (figura 10).

Para finalizar, no está de más señalar que, hasta hoy, poco se sabe documentalmente de estas piezas, aunque parece que se emitieron fuera de España, salvo escasas excepciones como la mencionada de Carmona. Esperamos que la investigación siga dando sus frutos y podamos ir creando un corpus más amplio y perfectamente documentado.

Bibliografía

Alfaro Asins, C. *et al*. (2009): *Diccionario de numismática,* Madrid: Ministerio de Cultura.

Balaguer i Prunés, A. M. (2002): "La medallística montserratina dels segles xviii–xix: catalogació y justificació cronológica", *Acta numismàtica*, n.º 32, pp. 159-220.

Boublíková-Jahnová, J. (1993): "Varias fichas de catalogación". En *Johannes von Nepomuk, 1393-1993,* Múnich: Bayerisches Museum, pp. 142-149.

Carbonero y Sol, L. M. (2010): *Santa Genoveva (1885)*. *Profanaciones y sacrilegios en la iglesia de la patrona de París*, Sevilla: Facediciones.

Contreras, J. (1952): *Catálogo de la colección de medallas. Trabajos y materiales del Museo del Pueblo Español*. 48 p., XII lám. [en línea]. Disponible en Internet: <http://es.calameo.com/books/001044456e632749605fe> [25 de septiembre de 2013]

Diccionario de autoridades (1734): tomo IV, Madrid, 1734 [en línea]. Disponible en Internet: <http://web.frl.es/DA.html> [5 de noviembre de 2013]

Gallamini, P. (1990): "La medaglia devozionale cristiana: secoli xvii-xviii-xix (parte II, secolo xviii)", *Medaglia*, n.º 25, pp. 60-124.

Herradón Figueroa, M. A. (2009): "Sagrario de Toledo. Apuntes para la historia", *Toletana*, n.º 20, pp. 201-278.

Hilton, J. (1885): *Chronograms. 5.000 and more in number excerted aut of various authirs and collected*, Londres: E. Stock [en línea]. Disponible en Internet: <https://archive.org/details/chronogramsandm02hiltgoog> [24 de octubre de 2013]

Lévêque, P. (2006): *Tras los pasos de los dioses griegos*, Madrid: Akal.

Patin, C. (1977): *Historia de las medallas, o Introduccion de esta Ciencia* (Traducida al Castellano por don Francisco Pérez Pastor), Madrid: Imprenta de la calle de Barrio-Nuevo, 1771. (ed. facsímil. Madrid: Juan R. Cayon editor numismático).

Pitotto, P. (2008): "Medaglie devozionali & dintorni", *Compliance Numismatic Library*, n.º 3, pp. 1-25 [en línea]. Disponible en Internet: <http://xoomer.virgilio.it/paolopitotto/devozionali/presentazione.pdf> [10 de octubre de 2013]

Polc, J. (2001): "Nepomuk (Nepomuceno), Juan", *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús. Biográfico temático*, vol. III, Madrid: Universidad Pontificia de Comillas.

Réau, L. (1997): *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos G-O*, tomo 2, vol. 4, Barcelona: Del Serbal.

Romelini, G. (1734): *Vida, martirio, virtudes y milagros de San Juan Nepomuceno (…)*, Valencia: Esteban Dolz [en línea]. Disponible en Internet: <http://books.google.es/books?id=kLAvEM9dr7gC&pg=PP15&dq=vida+nepomuceno+romelini&hl=es&sa=X&ei=QLjCUrWzIaaw0QWe-IGYDg&ved=0CDMQ6AEwAA#v=onepage&q=vida%20nepomuceno%20romelini&f=false> [24 de octubre de 2012]

Ronc, M. C., y Bertolini, M. (2011): "Rosari, croci e medagliette devozionali: corredi 'poveri'", *Bolletino della Sopraintendenza per i Beni Culturali della Valle d'Aosta*, n.º 8, pp. 116-122.

Royt, J. *et al.* (2009): *Svatý na Moste,* Praga: Arcibiskupství Prazské, Muzeum Karlova Mostu.

Sánchez Reyes, G. (2012): "Las medallas religiosas. Una forma de promoción de las devociones". En *Plata. Forjando México*, México: Museo Nacional del Virreinato, pp. 285-324.

Sigüenza Martín, R. (2012): *Iconografía de san Juan Nepomuceno en España* (tesis doctoral inédita), Madrid.

– (2012): "La iconografía de san Juan Nepomuceno y su repercusión en España", *Cuadernos de arte e iconografía*, n.º 42, p. 261-330

Velasco, Pedro Andrés de (1791): *Vida, virtudes y milagros del protomartir San Juan Nepomuceno*, Madrid: Imprenta Real. 430 pp. [en línea]. Disponible en Internet: <http://books.google.es/books?id=t_E1APJ6uLsC&pg=PP7&dq=andres+de+velasco+nepomuceno> [5 de mayo de 2009]

Welle, E. F. (2000): *Der heilige Johannes von Nepomuk auf Medaillen, Wallfahrts und Bruderschaftsmedaillen in der Sammlung E. F. Wellw im Schnütgen-Museum zu Köln,* Colonia: Welle.

Los relicarios de Copacabana: joyas únicas

Martha J. Egan
Museum of International Folk Art (Santa Fe, Nuevo México)

Resumen: George Kubler, igual que otros historiadores de Latinoamérica, ha sugerido que en las Américas el mestizaje entre aspectos de la cultura material europea y la de los indígenas evolucionó hacia estilos de arte que ya no son ni europeos ni indígenas sino algo nuevo. En las Américas, los relicarios son estuches de doble cara con la imagen de la Virgen, Cristo o un santo favorito en su interior –un grabado, una pinturita, una talla de alto o bajorrelieve– protegida con un vidrio o cristal de roca que permite ver la imagen. Rara vez contienen reliquias de los santos. Los relicarios que se encuentran en las Américas con reliquias son más bien importados de Europa, sobre todo de Roma. Los relicarios de Copacabana (Bolivia) son un ejemplo, entre muchos de joyería, que tiene sus orígenes en Europa, pero que refleja una estética indígena, ya que al fin y al cabo es una producción netamente americana.

Abstract: George Kubler and other historians of Latin America, has suggested that in the Americas, the miscegenation between aspects of the material European culture and that of the aborigens evolved towards artistic styles that already are neither European nor indigenous, but slightly new. In the Americas, reliquaries are lockets of double face with the image of the Virgin, Christ or a favorite saint in his interior –an engraving, a painting, an image– protected under glass or rock crystal. Few times contain relics of the saints. In the Americas the reliquaries with relics are European imports, especially of Rome. Copacabana's reliquaries (Bolivia) are an example between many of jewellery that has his origins in Europe, but that reflects an indigenous aesthetics, since in the end, it is a net American production.

La costumbre de las reliquias llega a las Américas con los españoles

La antigua costumbre española de guardar reliquias de los santos y llevarlas en pequeños estuches colgados del cuello llegó al Nuevo Mundo en los primeros barcos salidos del Viejo Mundo. Los marineros, clérigos, oficiales e inmigrantes europeos no podían llevar muchos efectos personales abordo, pero casi todos portaban objetos de devoción: cruces, breviarios, imágenes, medallas, reliquias y relicarios, que les servían de inspiración religiosa y como amuletos para protegerles en los muchos peligros que enfrentaban.

Los barcos transportaban además grandes cantidades de reliquias como encargo para fines eclesiásticos. El Canon VII del Concilio de Nicea, celebrado en 787 d. C., ordenó la inclusión de reliquias en las aras de los altares principales en iglesias desde el momento de la consagración. Los españoles, encargados de la conquista de almas además de tierras en el Nuevo Mundo, se pusieron a construir iglesias y capillas dondequiera que fueran, y necesitaban reliquias para los altares.

Las reliquias también sirvieron como objetos de trueque y regalos especiales para los nativos. Fragmentos de relicarios en marcos de hierro junto con sus filacterias se encontraron

en las riberas del Río de la Plata, donde hubo uno de los asentamientos más tempranos de los europeos, posiblemente de comienzos del siglo xvi[1].

En 1625, cuando el dominico inglés fray Thomas Gage salió de San Juan de Ulloa, cerca de Veracruz, camino a la Ciudad de México, quiso expresar, junto con sus compañeros de viaje, su gratitud a sus anfitriones nativos: "Y así nos despedimos, regalándoles al jefe de ellos unas cuentas de vidrio, algunas medallas, unas cruces de bronce, unos Agnus Dei, algunas reliquias de España, y a cada uno del pueblo, una indulgencia de cuarenta años"[2].

Muchos inmigrantes, tanto clérigos como seglares, tenían fe en las propiedades milagrosas de las reliquias. Por ejemplo, las consideraban eficaces para calmar tormentas. En 1555, un inglés, Robert Thompson, a bordo de un barco por la costa de Veracruz, cuenta cómo en medio de una tempestad, algunos frailes tiraron reliquias a las olas con la esperanza de calmarlas[3].

El papel de los relicarios en la colonia española

Los tres siglos de la colonia fueron un período de piedad pública y de religión oficial. Desde los primeros días de la conquista, los nativos aprendieron a hacer relicarios y otros tipos de objetos devocionales, tanto para los españoles como para ellos mismos.

Los artesanos de la colonia española no siempre siguieron la costumbre europea de hacer relicarios personales con reliquias *per se*. Más bien, pusieron en el interior de los estuches una amplia variedad de objetos de temas devocionales como pinturitas, tallas de alto y bajorrelieve, así como grabados de la Virgen, Cristo y los santos. Para fabricar estos "relicarios" utilizaron los mismos materiales que los joyeros españoles, pero a su vez emplearon otros materiales y técnicas originarios de las Américas: en México, los mosaicos de plumas, *amantecáyotl*, y tallas de alto y bajorrelieve en boj y otras maderas; en Ecuador y Colombia, tallas de la nuez tagua, también llamada marfil vegetal, nogal y naranjo; en los Andes, pastas hechas de papas, yeso, cola, arroz, y harina para modelar imágenes; en varias partes de las Américas, alabastros nativos, como la *piedra huamanga* en Perú o la *berenguela* en Bolivia; y el *tecali poblano* en México, materiales que en muchos casos luego policromaron y doraron.

Por otro lado, pequeñas placas o tallas en miniatura para relicarios, trabajadas en marfil por artesanos sangleyes (indios chinos), empezaron a llegar de Filipinas al Nuevo Mundo a fines del siglo xvi en el parián de Manila o a bordo de los galeones. Además de la importación de estos objetos ya elaborados, hay noticias de que el marfil, sobre todo en pequeños pedazos, llegó en bruto, probablemente como contrabando, y también fue trabajado en Ecuador, Colombia, México, Brasil y Perú por los mismos sangleyes y otros artesanos.

La milagrosa Virgen de Copacabana, Bolivia

Como en la Europa precristiana, los indígenas andinos hacían peregrinaciones para rendir homenaje a sus dioses y hacerles sacrificios de todo tipo: comida, animales, *cumbi* (tejidos sagrados), minerales, efigies en oro, plata y piedra, plantas, y hasta seres humanos. Desde tiempos remotos

---

1 Onelli, C. (1916), *Hagiografía Argentina*. Buenos Aires: Imprenta Guillermo Kraft.

2 Gage, T. (1648), *A New Survey of the West Indies*. London: R. Cotes, p. 25.

3 Weckaman, L. (1984), *La Herencia Medieval de México, Volúmenes I y II*. México, D. F.: El colegio de México, p. 317.



Figura 1. *Lago Titicaca*. Fotografía: Zoila Cleaver.

consideraban místico y misterioso el lago Titicaca, de 250 km de largo, situado a unos 3800 m de altitud, entre los actuales Perú y Bolivia (figura 1). Su Isla del Sol es el centro legendario del mundo, donde nació el Sol y su hijo, el primer inca, Manco Capac, y su hermana y esposa, Mama Ocllo, considerada la diosa de la Luna. Cerca está la Isla de la Luna, donde los peregrinos le dejaban ofrendas, sobre todo de plata.

El Inca, desde su sede en Cusco, envió quechuas a Copacabana para proveer a los peregrinos de hospedaje, comida, transporte a las islas y, probablemente, recuerdos de su visita.

Después de la Conquista, por todas partes de las Américas los sacerdotes católicos practicaron una política de sincretismo de cara a los indígenas y sus antiguas creencias. En el caso de Copacabana, frailes dominicos, a mediados del siglo XVI, y agustinos, al final de la centuria, vieron que la gente del lugar tenía devoción a una figura en piedra azul con la cabeza de mujer y el cuerpo de un pez, llamada *Kota Kawaña* o *Copacabuana*[4]. Hay gran variedad de explicaciones de los orígenes lingüísticos de Copacabana. Los agustinos destruyeron esta figura y su santuario en las orillas del lago. Lograron cambiar la lealtad que le profesaban los indígenas por la devoción a la Virgen María, en su advocación de Virgen de la Candelaria, y atribuyeron muchos milagros a su intercesión. Muy pronto llegó a ser conocida como la milagrosa Virgen de Copacabana.

Contrataron a Francisco Tito Yupanqui, descendiente del primer Inca, para tallar una imagen en maguey y yeso de la Virgen de la Candelaria sosteniendo al Niño Jesús, que lleva un globo en su mano. Después de sortear muchas dificultades con las autoridades eclesiásticas, la imagen del artesano fue aceptada y dedicada el 2 de febrero de 1583, fiesta de la Virgen de la Candelaria. La figura es muy sencilla, de aspecto románico, está bañada en pan de oro y tiene a sus pies un nardo con los pétalos abiertos (figura 2).

Los muchos milagros atribuidos a esta Virgen de Copacabana atrajeron a miles de peregrinos y su fama se extendió de inmediato por toda América. Teresa Gisbert atribuye la llegada a España del culto a la Copacabana al



Figura 2. *Virgen de Copacabana*. Fotografía: Martha Egan.

4 "Vista del lago" en aymara.

fraile agustino Miguel de Aguirre, que trajo una copia fiel de la imagen a Madrid en 1652. Nacido en Chuquisaca, fray Aguirre ocupó varios puestos importantes, incluyendo la posición de rector de la Universidad de San Marcos en Lima[5]. La anexión de Portugal a España en 1580 abrió Brasil al comercio andino, según Pedraza[6]. Así, comerciantes de Perú y de Bolivia dedicados a la plata introdujeron a la Virgen de Copacabana en Brasil, y construyeron una capilla dedicada a ella en la playa de Río de Janeiro, antes conocida como *Sacopenapã*. En 1745, un monje benedictino, Antonio de Desterro Malheiro, a bordo de un barco, por la misma costa, invocó a la Virgen de Copacabana en medio de una tempestad. En agradecimiento por la salvación del barco, el clérigo mandó remodelar esta capilla de la playa[7].

Tal como hacían en el pasado incaico, los oriundos de Copacabana –Bolivia– empezaron a ofrecer sus servicios a los peregrinos. Entre ellos, los artistas, casi todos quechuas, que producían recuerdos de la Virgen. Los cronistas frecuentemente mencionan que los fieles se llevaban "pequeñas imágenes con el retrato de la Virgen y sus medidas por el cuello en cajitas de madera." A comienzos del siglo XVII, el corregidor don Bartolomé Peñafiel, dándole gracias a la Virgen por haberlo salvado de una caída de su mula, se arrodilló y halló en el suelo de la senda una imagen de la Virgen que después guardó en su relicario[8]. En Alonso Ramos Gavilán, en su *Historia del Célebre Santuario de Nuestra Señora de Copacabana y sus milagros e invención de la santa Cruz de Carabuco*[9], figura un grabado anónimo que algunos consideran la primera estampa de la Virgen de Copacabana.

El agustino descalzo fray Andrés de San Nicolás publicó en Madrid en 1663 *Imagen de N. S. de Copacabana portento del Nuevo mundo, ya conocida en Europa*, donde relata milagros y describe la propagación de su culto por Portugal, España y otros lugares. Un pequeño retablo de la Virgen de Copacabana figura en el inventario de posesiones personales del dramaturgo don Pedro Calderón de la Barca: "Pesa un relicario de plata, con dos puertas entornadas, cinceladas, y con una imagen de Nuestra Señora de Copacabana dentro"[10]. Esta capillita está en el Monasterio de los Agustinos Recoletos de Pamplona. Calderón de la Barca escribió *La Aurora en Copacabana*, una comedia publicada en 1672, que relata la historia de la talla sagrada realizada por Tito Yupanqui.

Los peregrinos de otros lugares no fueron el único mercado para los productores de objetos devocionales de Copacabana. Después de la Conquista, los españoles mantuvieron en los Andes la antigua costumbre en los Andes de la "mita", el reclutamiento de obreros para trabajar en las haciendas y en las minas sin pagarles por ello. Así, trasladaron miles de indígenas a sitios de trabajo, a veces bien lejos de sus hogares, supuestamente por un plazo fijo de tiempo. Muchos de los "mitayos" no sobrevivieron debido al mal trato, al trabajo peligroso sobre todo en las minas, al hambre, al frío de las alturas, a las enfermedades como silicosis y a la lejanía de sus casas y familias.

Su destierro y su soledad propiciaron el desarrollo de un mercado de imágenes de los santos y las vírgenes favoritos de sus pueblos nativos: pequeños objetos portátiles como retablitos, efigies de santos talladas en piedra huamanga, pequeñas pinturas en lata conocidas común-

---

5 Gisbert, T. (1984), "El ídolo de Copacabana, la Virgen María y el mundo mítico de los aymaras". *Yachay,* 1, pp. 27, 32 y 38.

6 Pedraza Arpasi, J., Copacabana carioca y Copacabana. Factoides: Algunas curiosidades Aymaras. Disponible en Internet: aymara. <http://www.aymara.org/facto.php> [10 de noviembre de 2013.]

7 *Ibid.*

8 Torres, B. de (1971), *Crónicas Agustinas del Perú*. Madrid: OSA, p. 596.

9 Publicado en Lima, Perú en 1621.

10 Catálogo de la exposición del III Centenario de Calderón de la Barca (2000). Madrid: Biblioteca Nacional, pp. 67, 370.



Figura. 3. *Relicario de plata con la Virgen de Copacabana y soldados*. Fotografía: Zoila Cleaver.

mente como "latitas" o "láminas", y relicarios, que les acompañaban y protegían. Artesanos de varias partes de los Andes –Potosí, Tiahuanaco, Arequipa, y Copacabana– dieron forma a estos recuerdos devocionales.

Después de la Guerra de la Independencia, sobre todo a partir de mediados del siglo XIX y en los años siguiente, evidentemente se produjeron muchas latitas y relicarios en la región que antes fue Alto Perú. Pintados sobre hojas de cobre u hojalata en un estilo primitivo, representan soldados con uniformes del período de la Guerra de la Independencia y con las banderas de las nuevas repúblicas de Perú y de Bolivia alrededor de la imagen de una Virgen favorita (figura 3). Algunas latitas están fechadas, pero relicarios, pocos. Los temas más populares en estos relicarios son las vírgenes del altiplano: la Virgen del Socavón de Oruro, la Bella de Arani (Cochabamba), la Virgen de Pomata, y más que nada, la Virgen de Copacabana. El dorso lleva pinturas de otras vírgenes y santos favoritos: la Merced, la Virgen del Carmen, san José, santa Rosa de Lima, san Antonio de Padua, san Martín de Porres, Santiago Compostela, la Coronación de la Virgen por la Trinidad, etc. En ocasiones, estas latitas y relicarios, algunos con toques de pan de oro, parecen haber salido de las mismas manos.

Los relicarios de Copacabana: recuerdos especiales

Hay ciertas características que diferencian los relicarios de una región a de los de otra en las Américas. Sin embargo, los de Copacabana, Bolivia, relacionados con el santuario de la Virgen de Copacabana, son excepcionalmente únicos y bellos. Aunque muchos historiadores han escrito sobre Copacabana y su imagen milagrosa, pocos mencionan los miles de relicarios producidos por artistas locales. Una excepción es el cronista fray P. Fernando de M. Sanjinés: "Y entre ellos (los peregrinos) quién no tiene por lo menos una medalla, u obtienen un relicario, un medallón de su imagen para afijar al pecho como un poderoso talismán. Todos, los más grandes y los más humildes, todos quieren llevar a casa algún recuerdo antes de salir del peregrinaje tradicional"[11].

El uso de madreperla en los relicarios de Copacabana, muy típico de la primera mitad del siglo XX, puede reflejar un regreso a los usos de *mullu,* conchas de mar, muy sagrados para la gente del altiplano desde tiempos antiquísimos, usados en ceremonias y considerados amuletos poderosos. Ellos hacían trueque con la costa pacífica, cambiando productos del altiplano como cobre y obsidiana por *mullu*.

En lugares aislados como Copacabana, donde no hay industrias aparte del turismo, los artesanos siguen produciendo recuerdos en los intervalos cuando no tienen que atender a sus

---

11 Sanjinés, P. F. de M. (1909), *Historia del Santuario e Imagen de Copacabana*. La Paz: Tipografía La Unión, p. 125.




Figura 4. *Relicario de oro con la Virgen de Copacabana y la Trinidad*. Fotografía: Anthony Richardson.


Figura 5. *Pequeño relicario de plata con la Virgen de Copacabana*. Fotografía: Zoila Cleaver.

chacras o campos y a sus animales. Según ellos mismos, son descendientes de los artistas que los incas enviaron hace siglos desde Cusco a Copacabana para servir a los peregrinos. De hecho, los apellidos de las familias dedicadas a la producción de relicarios y otros recuerdos son típicos de Cusco, y son quechuas, no aymaras, como la mayoría de la población alrededor del lago Titicaca: Sugsu, Túpac, Sinchi Roca, Quispe, Yupanqui, y otros. Trabajaban en grupos familiares, aprendiendo su arte de abuelos y parientes. Otros artesanos de relicarios del siglo XIX tardío y del siglo XX pertenecieron a las familias Monasterios, Sugsu, Alarcón, y otras, tanto mujeres como hombres.

Los mismos artífices de relicarios dicen que el mejor pintor entre ellos fue Juan Gutiérrez, también conocido por sus "cosquillados" en oro, las cajetillas que enmarcaron los relicarios (figura 4). Un pintor alemán reconoció su talento y lo invitó a Europa, pero la esposa de Juan Gutiérrez no quiso dejar su hogar. El artista murió hace tiempo muy pobre y desconocido. Por otro lado, el que hacía filigrana y los relicarios más pequeños fue Tomás Sugsu (figura 5). Algunos se usaban como colgantes de los relojes de pulsera.

Para el centenario de la independencia de la República de Bolivia, en 1925, Eulogio Sugsu elaboró relicarios especiales para visitantes importantes, entre los que figuró el presidente de la República, Felipe Segundo Guzmán[12]. Los relicarios de Copacabana, también llamados medallones, se distinguen de otros relicarios americanos y españoles por su altísima calidad de pintura en miniatura. Algunos relicarios son del tamaño de una uña. Pintaban la Copacabana con asombrosos detalles sobre una lámina circular u ovalada de nácar, con otra imagen en el reverso. A

12 Las elecciones nacionales de 1925 se disputaron en Bolivia.



Figura 6. *Reverso del relicario anterior con Jesús atado a la columna*. Fotografía: Anthony Richardson.



Figura 7. *Relicario de oro con la Virgen de Copacabana pintada sobre nácar*. Fotografía: Anthony Richardson.



Figura 8. *Relicario de plata con la Virgen de Copacabana pintada sobre un botón de nácar.* Fotografía: Anthony Richardson.

veces aplicaban pan de oro. Por ambos lados, un borde decorativo pintado en la parte interior del vidrio –*verre églomisé*– rodea la hoja de nácar, ocultando los márgenes (figuras 6 y 7). Encima de la cajetilla que encierra las imágenes, una argolla permite su suspensión mediante un listón o una cadena. Muy de vez en cuando el relicario lleva una fecha, el nombre del pintor o el de su donante.

Los artistas de Copacabana demostraron un gran ingenio en la utilización de materiales para realizar los relicarios. En tiempos modernos obtenían nácar importado del Oriente en forma de botones, abanicos, carteras, y relojes (figura 8). Usaban óleos comerciales, aceite de linaza, y cola de conejo. Para dorar, aplicaban hojas de oro o pintura color de oro. Como los iluminadores europeos, usaban la uña como paleta. Espinas de cactus les servía para mezclar pintura, y para hacerla más espesa, utilizaban algas del lago.

También los artesanos hacen sus propias brochas para ejecutar estas pinturas tan minuciosas; algunas son de un solo pelo, que puede proceder de pecho de conejo, de ratón o de gato; también de la pestaña de un caballo o de plumas de los patos del lago, los *cho'qas*; incluso



Figura 9. *Pincel para pintar las imágenes*. Fotografía: Zoila Cleaver.



Figura 10. *Doña Justina Ticona, viuda del pintor de relicarios Félix Illianes*. Fotografía: Zoila Cleaver.

del pelo del primer corte del cabello de un niño en la importante ceremonia andina del *rutúkuy*. Un artista me dijo que el mejor pelo es el que procede del interior de la oreja un puerco, que es naturalmente agudo. Algunos usan la cobertura de la pierna del pato, que es como plástico, como férula, y para el mango de la brocha, el cañón de una pluma que es hueco y permite acomodar en él los pelitos (figura 9).

Para fabricar el casquillado, empleaban monedas de plata, décimos, que circularon en la región hasta el siglo xx (figura 10). También hacían cajetillas en oro, usando joyería fundida o monedas. Decoraban las cajetillas con buril, filigrana, o hilo torcido de plata. Algunos de los "relicarieros", como Félix Illianes, fueron también plateros. Tenían acceso a una maquinaria sencilla y a los yunques para aplanar las monedas, de manera que podían sacar hilo de plata, y fabricar biseles y argollas.

El vidrio con el que cubrían los dos lados del relicario fue el material más sencillo que utilizaron. Varios artistas ya mayores me contaron que una vez al mes iban a La Paz, un viaje de tres horas en autobús. Visitaban un negocio que cambiaba los focos gastados de oficinas de la capital, y compraban cien a la vez. "Los Westinghouse fueron los mejores"[13], me contó el artesano don Claudio Alarcón. Y, ¿cómo cortaban el vidrio? Alguien en Copacabana tenía un diamante que les prestaba.

Los artistas vendían los relicarios enfrente de la basílica de Nuestra Señora de Copacabana, sobre todo en el 2 de febrero, la fecha de la Virgen de la Candelaria, y otras fiestas importantes, cuando Copacabana se llenaba de peregrinos. Algunos de los artesanos también vendían en La Paz, sobre todo en la fiesta de Alacitas en enero.

13 Alarcón, Claudio. Entrevista personal. Mayo 2011.

Dado la calidad excepcional de estas miniaturas, muchas de ellas de una belleza extraordinaria, ¿por qué dejaron de hacerse hace unos cuarenta años? “El trabajo me gastó la vista,” me dijeron varios artesanos. La gente joven ya no tenía interés en aprender el arte paciente de preparar los materiales y dedicar horas a pintar y a terminar los relicarios. Prefería emigrar a las ciudades grandes, donde la vida era más moderna e interesante, y donde recibían un sueldo. Más que nada, sin embargo, los relicarios hechos “a pulso” no podían competir con lo que llaman “fantasías chinas,” impresos baratos importados de la China.

En realidad, para un peregrino humilde estos recuerdos de Copacabana hechos por millones en un país lejano tenían igual valor religioso que los pintados a mano en Copacabana, que costaban mucho más.

Hoy en día, ya nadie en Copacabana hace relicarios. Muchos de los artesanos, como Juan Gutiérrez, Fermín Sugsu, Félix Illianes, han muerto. Nadie tiene relicarios antiguos para vender. Muchos de los habitantes actuales de Copacabana ni siquiera saben de este arte perdido. Los pocos que se acuerdan de él ya están muy viejos. Irónicamente, uno de ellos es doña Justina Ticona, viuda de Félix Illianes. Aunque ella tiene 94 años, es ciega y sorda, uno la encuentra casi cada día atendiendo al público desde su kiosco frente a la Basílica, donde vende las mismas “fantasías chinas” que acabaron con el arte que ella, su esposo, y muchos otros practicaban con gusto y orgullo (figura 10).

Afortunadamente, algunos museos y colecciones privadas tanto en Bolivia como en otras partes de Latinoamérica, tienen relicarios de Copacabana, aunque no siempre se identifican correctamente. Cuando le pregunté al padre René Vargas, el franciscano encargado del Museo Religioso anexo a la Basílica de Copacabana, porque no hay relicarios del lugar en exhibición, me dijo: “Los tenía en mi mano, pero ya no sé dónde están”[14].

Hay artistas, sobre todo en Cusco, Arequipa, Lima, y La Paz, que actualmente pintan miniaturas religiosas muy bonitas sobre nácar o sobre hojas de cobre, pero no pueden igualar ni en calidad ni en “alma” a los relicarios antiguos de Copacabana.

---

14 Vargas, René. Entrevista personal. Mayo 2012.

Gli oggettti preziosi di un mercante arricchito del Siglo de Oro. L'inventario di Simon Ruiz (1597)

Gabriele Galli
Universitat degli Studi di Verona

Resumen: El largo listado de objetos inventariados a la muerte de Simón Ruiz, célebre hombre de negocios castellano del Siglo de Oro, empieza precisamente con un collar de oro con perlas y varias piedras preciosas engastadas, y continua con varias docenas de joyas y alhajas.
Después de una panorámica general (la trayectoria socioeconómica de la familia Ruiz, un acercamiento al inventario, la individuación de algunos nudos problemáticos) se ilustrará el retrato de Simón y su mujer, y las joyas atestiguadas en el inventario serán puestas en relación con el contexto castellano. En una cultura fundada en las apariencias externas los objetos preciosos concentran en sí fuertes implicaciones de carácter económico, social y simbólico, y dialogan además con el "negro a la española" del traje: el mejor escenario para la exaltación del resplandor de metales, perlas y piedras.

Abstract: The long list of objects inventoried after the death of Simon Ruiz, famous Spanish Golden Century merchant, exactly starts with a golden necklace with pearls and precious stones, followed by various dozens of jewels and valuables.
After a general overview (the socioeconomic trajectory of the Ruiz family, the inventory, the identification of problematic knots) the portrait of Simon and his wife will be analyzed, and the jewels recorded in the inventory will be related to the Castilian context. Within a culture founded on the external appearances, the precious objects concentrate strong implications of economic, social and symbolic nature, establishing a dialogue with the Spanish black dress ("negro a la española"): the best scenario to enhance the glittering of precious stones, metals, and pearls.

Simon Ruiz, uomo d'affari castigliano attivo nella seconda metà del Cinquecento, si arricchì straordinariamente nelle celebri fiere internazionali di Medina del Campo (lo stesso Braudel (1981: II, 130) lo chiamò "vecchia volpe" degli affari), e donò in seguito alla città un grande Ospedale Generale, nel quale si conservò –unico nel suo genere– l'archivio del mercante (Laso Ballesteros, 2008). L'analisi dell'inventario di Simon è parte di un lavoro di ricerca più ampio sui modelli di consumo, gli stili di vita e il patrimonio nel *Siglo de Oro* castigliano, prendendo come punto di partenza e come osservatorio privilegiato i documenti dell'ampio fondo documentale della famiglia Ruiz. L'inventario *post mortem* del mercante si configura come fonte centrale delle riflessioni proposte in questo contributo: la lunga lista di beni riferiti nel documento stilato alla morte di Simon inizia proprio con la descrizione delle *joyas* (la parola è centrata nella pagina e graficamente evidenziata) e il primo degli oggetti riportati è *un collar de oro con perlas y piedras engastado en que ay veinte e quatro perlas y seis diamantes y zinco rruvís y una esmeralda*, ma-



Figura 1. *Simon Ruiz, ritratto*. Bottega di Juan Pantoja de la Cruz, *ca.* 1595. Olio su tela, 207 × 128 cm. Fundación Simón Ruiz (opera depositata nel Museo de las Ferias, Medina del Campo).

nufatto al quale seguono oltre cinquanta oggetti preziosi di distinto genere e tipologia che vengono elencati durante tutto il primo giorno di catalogazione[1].

Questo articolo, forniti alcuni cenni sui Ruiz e sulla loro traiettoria economica e sociale (tra arricchimento e consumo, in un florido contesto urbano e imperiale), si sviluppa attraverso una presentazione dell'inventario (documento sui cui è imperniata l'analisi presentata all'interno di questo contributo) e attraverso la correlazione dello stesso con altre fonti scritte, anzitutto l'*almoneda* (vendita all'asta dei beni del defunto, che Simon aveva chiesto per integrare il proprio lascito testamentario). Sono quindi individuati alcuni nodi problematici di questa analisi, di ordine intrinseco, materiale e interpretativo (*in primis* connessi al genere degli oggetti, del proprietario, e, se distinto, dell'utilizzatore), cui segue la presentazione di una fonte iconografica unica, il ritratto di Simon e Mariana (che fornisce alcuni elementi interpretativi e aggiunge ulteriori interrogativi). È infine accennata la varia e profonda relazione che intercorse tra alcune facce del mondo di *Antiguo Régimen* (economia, società e cultura, religione, giurisprudenza…) e gli oggetti preziosi, relazione che sarà osservata alla luce dell'inventario di Simon.

I Ruiz, tra le fiere di Medina e l'Impero degli Asburgo

Le vicende della famiglia Ruiz si svolgono tra la seconda metà del XVI secolo e il primo terzo del Seicento nel centro dei territori della Corona di Castiglia, il cuore dell'Impero intercontinentale degli Asburgo. La traiettoria socioeconomica ascendente, rapida e ripida, è strettamente legata alle fortunate vicende mercantili della prima generazione (tre fratelli, due sorelle –con i loro mariti–, due cugini), attivi a Medina del Campo, Burgos e Nantes (Bretagna), oltre che nel *pueblo* natale di Belorado (Burgos), e con periodi intensi anche a Valladolid e Madrid (che si alternarono come capitali dell'Impero)[2].

Medina era uno dei centri castigliani di *joyería* e *platería*, era dotata delle omonime *calles*, e la produzione del Regno, non indifferente in termini qualitativi e quantitativi, era in stretto dialogo con le mode europee, una relazione che fu ulteriormente potenziata, oltre che dalla presenza

---

1 L'inventario è nell'*Archivo Histórico Provincial de Valladolid*, sezione *Protocolos*, *caja* 7914, pp. 164 e successive (con copia nella sezione *Ruiz*); l'*almoneda* inizia a p. 260. Il testamento (copia a stampa) è nello stesso Archivio, sezione *Ruiz*, *caja* H21, *legajo* 1. Il ritratto del mercante (figura 1), la copia (figura 3) e quello della moglie (figura 2), di proprietà della *Fundación Simón Ruiz*, sono conservati nel *Museo de las Ferias* di Medina del Campo.

2 La feconda intersezione tra *social meanings*, *court fashion* e *marketplace* è ribadita da Welch 2008: 21.



Figura 2. *Mariana de Paz, ritratto*. Bottega di Juan Pantoja de la Cruz ,ca. 1595. Olio su tela, 207 × 128 cm. Fundación Simón Ruiz (opera depositata nel Museo de las Ferias, Medina del Campo).

saltuaria della corte, dal cosmopolitismo favorito dalle fiere[3]. La *villa* ospitava infatti questi ricorrenti e importanti eventi commerciali interregionali, che si trasformarono, nel *Siglo de Oro*, in periodiche riunioni di uomini d'affari iberici e internazionali, convertendosi rapidamente in un punto di contatto e "contratto" che collegava la produzione locale, la lana di Burgos, le lettere di cambio tra piazze europee, le risorse delle Indie. L'attività fieristica tradizionale ricevette ulteriore impulso con la trasformazione in *ferias de pagos* dell'Impero, in cui il monarca saldava parte del crescente numero di debiti che il nascente Stato contraeva sotto forma di *libranzas*, buoni che potevano essere riscossi solo in determinate fiere "ufficiali" (Lorenzo Sanz 1986: II). Valladolid, centro geografico, politico e giuridico del bacino del Duero e della regione della *Castilla la Vieja*, fu sede, nel Cinquecento, del Tribunal de la Chancillería (uno dei due dell'intero Regno), dell'Università (la prima alternativa a Salamanca), della Cattedrale (un processo culminato nel 1596), e, a più riprese, della capitale del Regno (dista inoltre pochi chilometri il castello-archivio di Simancas); Burgos, già *caput castellae* tardomedievale, era la capitale della lana e ospitava l'importante *Consulado de comercio* (sulla *platería* di Valladolid: Pérez Martín, 2006-2007; su quella di Burgos: Zaparaín Yáñez e Iglesias Rouco, 2001).



Figura 3. *Simon Ruiz, copia del ritratto*. Blas González García, Valladolid, 1862. Olio su tela, 125,5 × 102 cm. Fundación Simón Ruiz (opera depositata nel Museo de las Ferias, Medina del Campo).

Il periodo, i luoghi e gli individui incontrati dai Ruiz nel corso della loro ascesa socioeconomica permisero a questi mercanti

[3] Cfr. *Piezas de platería del siglo XVI de artífices de Medina del Campo* in *Museo de las Ferias,* Medina del Campo, *Pieza del mes, septiembre 2005* <http://www.museoferias.net/sept2005.htm> [visualizzato il 31/12/2013].

l'intrecciare, in diversi gradi e maniere, strutture e avvenimenti locali, "nazionali" e internazionali: dal debutto come piccoli grossisti di tessili, all'estensione e diversificazione del numero di mercanzie trattate, fino al prestito di denaro all'Impero (coordinando gruppi di finanziatori e firmando *asientos* in prima persona); parallelamente i Ruiz acquisirono incarichi cittadini (*regiduría*, *alcaldía*, *mairie…*) e istituirono maggiorascati (*mayorazgos*), mentre Simon patrocinò l'*Hospital General*, il più grande di Medina (Lapeyre, 2008)[4]. L'ascesa sociale dei Ruiz, anzitutto conseguenza del successo negli affari, si configurò nel suo svilupparsi come mezzo per ampliare e approfondire i contatti con altri soggetti e strati sociali: la traiettoria permise ai componenti della rete familiare (e non esclusivamente a quelli dediti al commercio) sia la conoscenza di molteplici stili di vita (diretta o mediata, vista, ascoltata o immaginata), sia il progressivo avvicinamento a un determinato modello di comportamento e consumo. L'imitazione di questi modelli, permessa dalle contingenze economiche e dalle pressioni e dagli interessi socioculturali concatenati, orienta, nei decenni in oggetto, l'evoluzione delle spese familiari: da un lato per i beni materiali, mobili e immobili (con l'incremento dell'entità globale e l'approfondimento di specifiche tipologie), dall'altro per i beni "immateriali" (la *limpieza de sangre*, primo scalino del *cursus honorum* nobiliare, ma anche gli incarichi municipali e gli investimenti culturali e cultuali)[5]. I Ruiz agirono in ambienti urbani, cosmopoliti e vivaci, beneficiando della fase globale di ascesa demografica ed economica sia in quanto mercanti (che riforniscono *più* compratori *più* ricchi e *più* soggetti alle mode), sia in quanto consumatori (che possono intuire queste dinamiche e parteciparvi, e che "devono" imitare le stesse, contribuendo alla perpetuazione e diffusione di determinate apparenze esterne) (Martínez Figueroa, 2009).

Le fonti. La descrizione degli oggetti preziosi nell'inventario

Come riportato nel titolo, la fonte centrale è l'inventario stilato alla morte di Simon, la cui analisi è stata integrata con la lettura di altri documenti al fine di comprendere e contestualizzare le informazioni relative agli oggetti (caratteristiche materiali e significati) e ai soggetti (relazioni socioeconomiche tra beni e persone). Questi "altri documenti", che sono stati inoltre confrontati con parte della letteratura in materia e con il *Tesoro de la lengua castellana* di Covarrubias (il primo dizionario monolingue in volgare), sono fonti sia iconografiche (il quadro del mercante e della moglie) sia documentali –l'*almoneda* (limitatamente agli oggetti preziosi che, una volta inventariati, sono in seguito venduti all'asta) e un paragrafo del testamento di Simon (l'unico punto che si riferisce alle *joyas*)[6].

L'inventario *post mortem* di Simon, redatto dall'*escrivano del número* di Medina Gaspar de Soto in presenza del *corregidor* don Jorge de Baeza Haro, fu iniziato il 3 marzo del 1597 e concluso otto giorni dopo nelle *casas* dove visse e morì il mercante, ubicate in *calle de Ávila* (oggi *calle Simón Ruiz*) nei pressi della chiesa di San Facundo (vicino la *plaza Mayor*, storica sede delle fiere). Oltre al notaio sono sempre presenti altre persone (eredi, testimoni, familiari, periti…) che si avvicendano con vari compiti e responsabilità nelle vare fasi della stesura; figure particolarmente ricorrenti e importanti sono *fray* Antonio de Sosa *de la horden de San Agustín* (il *testamentario*), *doña* Mariana de Paz (la vedova) e Cosme (il nipote più giovane ed erede principale).

---

4 Ampia bibliografía sui Ruiz nella pagina della *Cátedra Simón Ruiz* (*Universidad de Valladolid*) nel sito del *Museo de las Ferias* di Medina del Campo <http://www.museoferias.net/catedra/bibliografia.htm> [visualizzato il 31/12/2013].

5 La traiettoria e le spese di una coeva *familia de mercaderes castellanos* in Ródenas Vilar 1990.

6 Covarrubias Orozco 1998 (I ed. 1611). Per le fonti v. nota 1.

L'inventario presenta le implicazioni, le caratteristiche e le problematiche tipiche di questo genere di fonte: anzitutto è statico, ovvero riporta lo *stock* di beni posseduti da un soggetto in un dato momento (in questo caso un momento particolarmente significativo); inoltre, se alcuni dettagli degli oggetti sono riportati dalla sintetica descrizione del effettuata dal notaio, molti altri elementi sono frequentemente omessi, rendendo quasi impossibile la correlazione tra la descrizione e un manufatto concreto. I preziosi appaiono descritti per nome e materiale, cui sono aggiunti alcuni aggettivi o tratti salienti: sono più frequenti le indicazioni relative al numero e al tipo delle pietre incastonate, mentre sono più rari i riferimenti a tecniche e temi decorativi, e sono altrettanto rare le informazioni di altro genere sulle gioie o sulla proprietà (nel caso in cui non sia di Simon).

La fonte riporta oltre 1400 voci, corrispondenti a oltre 4500 singoli oggetti, secondo una tipologia di inserimento non eccessivamente rigida (ma raramente disordinata o caotica) che utilizza due dei modelli prevalenti nell'Europa Moderna: gli oggetti sono inquadrati, alternativamente, nelle "categorie logiche" in cui possono essere raggruppati (*joyas*, *tapicería*, *ropa blanca*… –modalità funzionale tedesca–) o negli spazi domestici in cui sono rinvenuti (*despensa*, *oratorio*, *camarín*… –modalità spaziale anglo-francese–) (Schuurman e Walsh, 1994; Pedraza Gracia, 1999; Sobrado Correa, 2003). Un piccolo numero di manufatti catalogati nel primo giorno d'inventario –e quindi nella "categoria logica" *joyas*– confermano la presenza di alcune "intrusioni" all'interno di insiemi omogenei e non verranno quindi considerati in questa analisi (*tres bolsas de seda y oro…*; *cuatro corporales de olanda*; *seis varas de encaje…*), mentre altre *joyas* appaiono, sporadicamente, nelle pagine successive (ovvero in altre stanze o insiemi) e saranno, nella lettura che segue, accorpati ai preziosi e analizzati come tali. Gran parte di questi oggetti preziosi erano custoditi, perlomeno durante la redazione dell'inventario, in vari *cajones*, *cajonzitos* e *cajonzillos* (cassetti) di un *escriptorio de madera pequeño de Alemania*, e alcuni di questi erano ulteriormente conservati (o raggruppati) dentro delle *cajitas*, *cajillas* e *cestitas* (piccole scatole e ceste), di paglia o argento, o *envueltos* in dei panni. Una volta esaminato e riportato per iscritto il contenuto del suddetto *escriptorio*, questo fu chiuso a chiave (*zerrado con llave*) per aumentarne la sicurezza (non erano infrequenti le manipolazioni, i furti e le occultazioni, anche prima della redazione dell'inventario), e la chiave venne consegnata a *fray* Antonio de Sosa fino all'*almoneda*.

Le *joyas* dell'inventario, pur essendo quasi tutte accorpate nella categoria omonima e in gran parte custodite nel medesimo *escriptorio*, non sono ulteriormente raggruppate in "microcategorie" funzionali o logiche, ma possono essere raggruppate come segue:

– anelli (*sortijas*: 4 d'oro e smeraldi, uno di rubino, uno di diamante più 2 nell'*almoneda* di "pietre azzurre") e anelli piccoli *de azabache* (di giaietto o gagate),

– una cintura (*cinta* con 36 pezzi d'oro, 48 perle e 20 pietre preziose) e un balteo (*talabarte* di oro e ambra e con un cammeo),

– collane e simili (di oro e pietre preziose, con conteria e ciondoli di ambra (60 *cuentas*), acquamarina (203), granati (500), perle, pietre, *azabache*, vetro…; i termini ricorrenti sono *cabestrillo*, *sarta*, *collar*, *cadenilla*, *rostrillo*),

– accessori e complementi d'oro e con pietre preziose (*brinco*, *broncha*, *escudito*, *medalla*, bottoni di oro o vetro con perle, *cabezillas* d'oro…)[7],

7 Covarrubias Orozco 1998, *Brinco*: "También llaman las damas brinco ciertos joyelitos pequeños que cuelgan de las tocas, porque como van en el ayre, parece que están saltando"; *Broncha*: "Es lo mesmo que *broca*; nombre francés, vale el botón redondo que entra en el ojete o hebilla, *boucle*, *fibula*".

– per la religione (quasi tutti d'oro): 6 *agnus dei*, 4 croci (2 con pietre preziose e perle, una con *reliquias*) e 8 *cruzezitas* (alcune di un Santo o una Santa); sei *manecillas de oras* d'argento,

– da lavorare, incastonare o *ensartar* (infilare le perle) per una collana: oro (34 pezzi più *3 honzas de oro de Milán*), pietre preziose (7 granati, 4 cornaline, una pietra di rubino *guarnezida* di argento) e perle (269 più 3 *honzas*),

– altri, generalmente con pietre preziose, in oro (*papagayo, cabeza de una negrita, 58 puntas de cristal*) o argento (*huevo de avestruz*, *cajita de plata*, *escudilla*) (cfr. Horcajo Palomero, 1992, 1998).

La descrizione degli oggetti preziosi nell'*almoneda*

L'*almoneda* ripete, con un grado di dettaglio non dissimile dall'inventario, quegli oggetti che, una volta inventariati, sono venduti all'asta, e conferma, integra o aggiunge informazioni –e talvolta le complica–, riportando sempre il prezzo (convertito in maravedì) e l'acquirente, e spesso le misure di peso (*marcos*, *honzas*, *ochavas, castellanos*) (García Fernández, 2013). I protagonisti del documento sono gli stessi dell'inventario e, vista la pubblicità della procedura, altri personaggi di Medina e di altre *villas* e *pueblos* castigliani, avvisati dell'asta dallo strillone cittadino; sono uguali o assai simili anche i luoghi dell'incontro (*las casas de Simon*), la data (dalla conclusione dell'inventario al 31 marzo) e la collocazione archivistica (poche pagine dopo l'inventario). Gli acquirenti dei preziosi sono soprattutto i Ruiz e altri afferenti alla casa: Cosme, nipote di Simon, è particolarmente attivo (si aggiudica la gran parte dei beni più costosi), così come Mariana, la vedova di Simon; sono ricorrenti anche l'altro nipote Vitores, *fray* Antonio, un Montalvo e un Paz (parenti delle due mogli di Simon), un Diego de Salazar (il cognato di Simon o l'omonimo nipote), e Maria Montoya (la *criada de casa*, che nell'inventario appare anche come testimone).

Per quanto riguarda i prezzi dell'*almoneda*, le *joyas* si confermano come oggetti eccezionalmente ambiti, apprezzati e valutati, e spiccano, in una panoramica generale dell'asta, con molti valori a cinque cifre (e talvolta anche a sei), mentre la gran parte degli altri oggetti non preziosi viene venduta per meno di 1500 maravedì (e spesso anche con valori a due o tre cifre). I "preziosi economici", aggiudicati a poche centinaia di maravedì, sono una piccola quantità (*manos de oras de plata*, *escudillo de oro*, *cajita de plata*…), più costosi sono gli anelli (circa 2300 maravedì l'uno, più o meno come 6 *cucharas de plata*), mentre raramente gli altri valori scendono sotto i 5000 (una *cruz de oro* 7752, la *negrilla* 8250, il *papagayo* 11 250…). Le collane, a seconda di peso, fattura e decorazioni, oscillano tra le tre e le cinque cifre (*blanca* 136, *de aguamarina* 6902, *de ambar* 35 632), mentre un *collar con piedras* più *broncha* arriva a 102 392 (raggiungendo uno dei valori più alti dell'intera asta). Con prezzi nell'ordine delle decine di migliaia di maravedì si trovano perle e metalli (*aljofares y perlas, oro y plata de Milan, piezas de oro*), argenteria "pesante" (8 *platos grandes de plata*) e gioie minute (*botones de oro con 5 perlas*), tappeti (*turco de* 6,5 *varas de largo*) e vestiti (*herreruelo de gorgaran negro aforrado en felpa*), e persino una grande quantità di grano (100 *fanegas*); l'oggetto più prezioso dell'asta è la *cinta de oro y piedras* più *broncha* (126 616, mentre la lussuosa carrozza del mercante arriva a 116 250).

Alcuni esempi salienti del confronto tra inventario e *almoneda* (oltre che delle caratteristiche della fonte) sono:

– il "pappagallo", pendente decorativo di tema iconografico ricorrente (Arbeteta Mira, 1998: 26), è riportato nell'inventario *con 9 rruvíes*, mentre nell'*almoneda* "guadagna" un *rruví*;

- la *cabeza de una negrita de ebano guarnecida en oro con 6 diamantes finos pequeños* “diventa” *una negrilla de ebano y oro guarnecida con una guirnalda* [sic] *y collares de oro y 6 diamantes*;

- il *cabestrillo de quentas de aguasmarinas guarnecido y engastado en oro en que uvo 203 quentas*è probabilmente la *sarta de aguamarinas guarnecidas con rosillas e canutillos de oro en cada quenta*;

- i *3 agnus dei de plata* sono descritti nell’*almoneda*: uno ha *por un lado la santisima trinidad y por otro un cordero*, uno *por un lado un cordero y por otro la cena*, uno *de un lado un cordero y de otro la coluna* [sic];

- tra le 9 *sortijas* (anelli) dell’inventario, nessuno è descritto con pietre azzurre ma uno è venduto come tale; il quadro (figura 6) ne riporta un altro con una croce nera, altro dettaglio assente nelle fonti scritte;

- le *puntas de cristal*, 58 nell’inventario, sono in seguito “accoppiate” in 29 paia; i *granates sueltos* sono contati (130 pietre);

- i *3 huevos de aveztruz* [sic] *con espejo cuaxado de vidrio* potrebbero essere i 3 *cocos guarnezidos de plata*; la *sarta de granates y quentecillas de ambar guarnezida con oro con una perla* potrebbe essere la *sartilla de ambar y granates, que tiene 169 quentas que son 84 pares y medio, y cada par tiene de oro 1,5 real, y otro de la pasta que son 2 reales por cada par, y 18 reales de 300 granates que tiene*.

Oggetti preziosi e questioni di genere e di possesso

Nella scarsità di dettagli che l’inventario presenta è raramente riportato se un oggetto è da uomo o da donna: le fonti analizzate confermano questa tendenza. Per quanto riguarda la sezione *joyas* nessun elemento appare come esplicitamente “gendered”, mentre nelle pagine successive l’unico è un *sombrero de muger de camino de raso bordado con trencilla bordada de oro aljofar y granates y una pluma de vidrio*; nelle oltre 1400 voci del documento solo una ridottissima parte è definita *de ombre* (*9 camisas*, alle quali aggiungere le *34 de lienzo de Simon Ruiz que aya gloria*) o *de muger* (*9 cabezones de gorguera*; *unas tablas de subir a mulas*; *una silla de manos*).

Sebbene esistessero oggetti preziosi ed elementi decorativi di lusso destinati indifferentemente a entrambi i sessi, questi manufatti erano generalmente esclusivi di un genere, e quindi quelli “non descritti” (e teoricamente ascrivibili al gruppo degli unisex) erano più spesso destinati agli uni o alle altre; infine, i manufatti preziosi d’uso femminile potevano essere di proprietà maschile, mentre più raramente avveniva il contrario. Il problema dell’identificazione del genere si ripresenta nell’*almoneda* (un acquirente di sesso maschile può comprare un oggetto per la moglie o la figlia), e il valore strettamente economico dell’oggetto può inoltre complicarsi intrecciandosi con il *surplus* affettivo (un nipote rileva l’oggetto che fu dello zio, un fratello quello che indossava la sorella –e che magari prima apparteneva alla madre–). La quasi totalità degli oggetti preziosi riportati nell’inventario di Simon sono di sua proprietà, in suo possesso, e a sua disposizione (sua e del suo nucleo familiare, ovvero –considerando l’assenza di figli– sua e della

moglie), mentre un piccolo numero di questi oggetti sono impegnati, e hanno, come specificato caso per caso nella fonte, un diverso proprietario –oltre a, talvolta, ulteriori implicazioni.

La rappresentazione degli oggetti preziosi nel ritratto

Il dittico di Simon e Mariana (figura 1 e 2) rappresenta l'unica coppia di ritratti conservati di un *hombre de negocios* e della moglie per la Castiglia di Filippo II, e si propone come una fonte eccezionale per integrare l'analisi dell'inventario fornendo alcuni elementi di confronto (Sánchez del Barrio, 2007); il quadro aggiunge invece, in relazione alle fonti documentali, una serie di interrogativi supplementari (*in primis* l'assenza di gioielli addosso a Simon).

Il ritratto di Simon osserva, rispettoso e interessato, l'autorevole modello del monarca (quello di Mariana segue altri aristocratici esempi): Filippo II è rappresentato quasi sempre di nero, colore predominante o unico (*sombrero*, *jubón*, *botones*, *cintura*…) che si configura come segno distintivo in sé (rivalutando la foggia, i materiali e l'elaborazione, contro gli sgargianti vestiti della moda precedente) (Arbeteta Mira, 1998: 22-23). Il celebre *negro a la española* si propone sia come scenario privilegiato per lo scintillare delle pietre e dei metalli preziosi indossati (il numero, le forme e le dimensioni di questi, oltre che i possibili abbinamenti, erano indirizzati dal dialogo tra moda, vestito e accessori) sia come esibizione di sobrietà e *llaneza viejocastellana* (etica e moralità *versus* estetica e decorazione); il vestito si completa, nella moda nobiliare maschile, con la spada inguainata e con pochi adorni preziosi di piccole o piccolissime dimensioni ma di forte carica simbolica (dal gioiello del Toisón de oro del re, ad altri stemmi, *enseñas* o medaglie, di ordini nobiliari, militari e religiosi) (Quondam, 2007).

Il quadro di Simon è attribuibile alla bottega di Juan Pantoja de la Cruz (famoso artista che dipinse anche lo stesso monarca), o quantomeno ricalca lo stile *pantojano* dei ritratti cortigiani, ed è un olio su tela di 207 per 128 centimetri prodotto nell'ultimo decennio del Cinquecento, attualmente conservato al Museo de las ferias di Medina del Campo. Il mercante appare in piedi, di tre quarti, vestito completamente di nero dal cappello (che è sul mobile a lato) alle scarpe, eccetto la *gorguera* (collo) e i *puños* (polsi), bianchi e finemente ricamati, che spiccano sul fondale scuro e sull'abito, ed esaltano la gestualità delle mani e soprattutto la testa: lo sguardo e l'espressione del volto, tra i radi capelli e la barba bianca, sono severi e solenni, e suggeriscono fermezza e autorità, superiorità e *magnificentia*, in linea con la *grandeza* dei dominatori del mondo e con l'ortodossia e l'austerità postconciliare.

Il quadro di Mariana condivide sia lo sfondo (tende, finestra con paesaggio, mobile e pavimento), sia e soprattutto la sovrapposizione tra lusso e austerità, distinzione, sobrietà e devozione; il suo *negro* è lo stesso colore dell'abito del marito, ma presenta, pur nel simile valore ideologico, una ulteriore declinazione, essendo intrecciato sia alle tre preziose trame verticali (che scendono sul petto e culminano nella ricca *joya* centrale), sia alle *mangas* (maniche) di *pasamanería dorada*, sia al bianco, finissimamente elaborato, che si diffonde tra *toca* (copricapo), *gorguera* (collo), *puños* (polsini) e *pañuelo* (fazzoletto) (figuras 2 y 4).

Per quanto riguarda i nodi problematici di una lettura critica del dittico, un primo interrogativo da porsi è sull'attendibilità del documento, relativamente sia alla fedeltà della "fotografia" nel suo complesso, sia alla veridicità e all'accuratezza nella rappresentazione dei singoli gioielli (e, parallelamente, della loro assenza); il grado di aderenza reso dal pittore –che può copiare, modificare, e inventare– è prodotto sia di abilità pittorico-manuali e tecnico-materiali, sia di una determinata "volontà di apparire" del committente (connessa a una moda e a un pubblico, alla scelta di cosa indossare, non indossare e abbinare, al dialogo tra il desiderio del

committente e le capacità dell'esecutore). Simon possiede una quantità di denaro che gli permette di scegliere tra abbigliamenti e complementi adeguati (oltre che commissionare il dittico), e "vuole" e "deve" mostrarsi nella maniera "più conveniente possibile" attraverso l'imitazione di un'immagine esemplare e socio-culturalmente determinata. Al piccolo e significativo *toison* del Re, Simon Ruiz, che non appartiene all'elitario ordine, sceglie di contrapporre una "rumorosa assenza" di oggetti preziosi (peraltro non avulsa dalla moda), pienamente consona all'austera religiosità del mercante; la stessa religiosità non esclude (come rivela a più riprese l'inventario) né un abbondante possesso di oggetti preziosi (e quindi un non improbabile utilizzo), né l'attività di pegno degli stessi (teoricamente non lecito, ma ripetutamente praticato). In aggiunta, il *sombrero* (copricapo), che Simon rivela ma non indossa (incrementando la sacralità del ritratto), ricevette particolari attenzioni dalla moda maschile di *Antiguo Régimen*, ornandosi di piccoli oggetti (medaglie, cammei, gioie) e filamenti di metalli preziosi (trecce, catenine, cinturini) che entrano in dialogo con la sobrietà del vestito (e con le sporadiche e simili decorazioni dello stesso) (Venturelli, 2003: 99-104). Il copricapo del mercante non presenta *joyas*, ma nemmeno le esclude –anzi, l'inventario le riporta e queste potrebbero essere addirittura sul lato del *sombrero* non ritratto, o in qualche cassetto dello stesso mobile su cui è appoggiato.



Figura 4. *Mariana de Paz, ritratto* (dettagli).

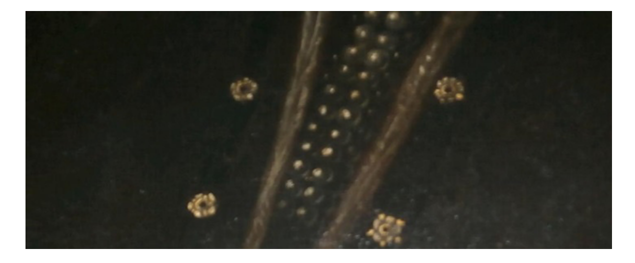


Figura 5. *Mariana de Paz, ritratto* (dettagli). Botones con cinco perlas.



Figura 6. *Mariana de Paz, ritratto* (dettagli). Mano sinistra.

La maggior parte delle *joyas* descritte nell'inventario non sembrano coincidere con quelle del ritratto di Mariana, essendo parte della dote, sua successiva acquisizione (donate, scambiate, scomposte e ricomposte, comprate), o provenendo dalla fantasia del ritrattista (completamente immaginate, o realmente viste e poi modificate, o ancora integralmente copiate); per due oggetti preziosi si può proporre una correlazione tra la fonte scritta e quella iconografica (pur ribadendo la complessità dell'identificazione): i bottoni (alcuni dei *60 botones de oro y perlas con 5 perlas en cada uno*) e un anello (figuras 5 y 6).

Un altro genere di problema nella lettura del quadro è relativo all'effetto della luce sui colori, *in primis* proprio sul ricorrente nero *a la española*: il dittico fu inizialmente appeso, per vari anni, in casa di Simon (*dos retratos grandes de pincel en su marco, uno de Simon Ruiz y otro de dona Mariana de Paz*) e fu in seguito affisso, per più di tre secoli e mezzo, a un muro della volta a crociera dell'Hospital General di Medina per probabile volontà dello stesso fondatore o dei suoi eredi (vari ottennero il *patronazgo* dell'istituzione, e il pronipote Cosme II fu abate dell'ospedale). La differenza tra i due "neri" diviene particolarmente evidente una volta confrontato l'originale

con la copia più tarda, eseguita nel 1862 da Blas González García (figura 3): questa rivela alcuni particolari che altrimenti sarebbero perduti ("inghiottiti" dal fondo e dal vestito), sia quelli di colore scuro (soprabito, bordi, pieghe e bottoni) sul nero del vestito, sia quelli più chiari (cintura e fibbia).

Gli oggetti preziosi nell'inventario di Simon. Riflessioni sulle caratteristiche ornamentali e funzionali della *joyería* castigliana del *Siglo de Oro*

Uno dei fondamenti della società e della cultura dell'Età Moderna erano le apparenze esterne (espresse anzitutto con il vestito e gli accessori), "convenientemente" esibite (da ogni specifico strato sociale) e "correttamente" percepite e interpretate (lasciando comunque spazi di manovra ai singoli attori sociali, e senza escludere atti "sovversivi", episodici o sul lungo periodo). L'influenza della moda, diretta anzitutto al vestito, instaura un peculiare dialogo anche con gli altri oggetti "indossati" e produce significati determinati, che sono (teoricamente) rigidamente incasellati secondo gerarchie codificate. In questa relazione spiccano i gioielli e gli altri articoli preziosi esibiti (e la loro composizione, elaborazione, dimensione, numero, disposizione…), che caratterizzano l'appartenenza a un determinato *status*, comportano processi di esclusione e imitazione, e contribuiscono a ulteriori distinzioni all'interno della società, distinguendo, nella gerarchia sociale, sia i gradini intermedi da quelli alti, sia i vari livelli nobiliari –come un complemento "assolutamente necessario" per i maggiori aristocratici, come un supplemento "fortemente consigliato" per gli strati inferiori, e come un obiettivo "necessariamente ambito" da parte di quegli arricchiti che potevano e volevano dimostrare la loro condizione (desiderata o raggiunta) (Bernis, 2001. Venturelli, 2003: 83-108; Maskell *et al.,* 2009).

Per quanto riguarda la nobiltà, determinati oggetti non preziosi (sebbene spesso "impreziositi") assumono una forte valenza simbolica come mostra di distinzione sociale: la spada per l'uomo (connessa con le tradizioni cavalleresche medievali), il fazzoletto, generalmente bianco e ricamato, per la donna (per suggerire l'esclusione dal lavoro manuale e insinuare lo status nobiliare), il rosario per entrambi (con una forma di "religiosità esibita" da parte del portatore). L'inventario di Simon (la cui lettura può integrarsi con il quadro e la copia) riporta:

- 2 *espadas* (una dovrebbe essere quella, inguainata, del ritratto del mercante; entrambe sono descritte nell'*almoneda* come *guarnezidas e con sus tiros, pretinas e vaina de terciopelo*),

- vari *pañuelos, pañizuelos, lienzos de narizes* (*blancos, con encaje, guarnecidos, de randas, de palillos, de vaynicas…* uno dei quali potrebbe essere quello del ritratto di Mariana),

- *rosario de coral*; *manecilla de oras* (nel dittico la "religiosità esibita" prescinde da questo elemento, ma si riafferma altrove –esemplari il libro a lato di Mariana, proveniente dalla cattolicissima biblioteca di casa Ruiz, il suo anello con la croce, e il capo scoperto di Simon).

Anche nell'*Antiguo Régimen* un'ampia quantità di gioielli e manufatti preziosi è direttamente connessa con la religione e la religiosità, confermando l'ancestrale valore simbolico e magico sia dei materiali utilizzati (metalli, pietre rare, corallo), sia delle forme in cui sono forgiati, sia dei temi che sono rappresentati. Il discorso delle apparenze è frequentemente e profondamente intrecciato con il cattolicesimo, mentre l'esibizione avviene nei rituali cittadini e nel culto privato, nella vita di casa e in quella pubblica; agli oggetti sacri e liturgici, costituiti interamente

o parzialmente da pietre e metalli preziosi, si aggiungono gli oggetti “civili” e preziosi dotati di elementi sacri (iconografie, simboli, forme) (Arbeteta Mira, 1998: 16). Tra questi:

– *un crucifijo de oro muy pequeñito; una cruz de oro y 4 esmeraldas y 2 rruvís y 3 perlecitas; una cruz de esmeraldas y 3 perlillas; una cruz de oro con reliquias; 4 cruzezitas de oro pequeña* (*2 de S. Antonio, un S. Cristóbal, una santa*).

– *6 manecillas de oras de plata* (*unas de oro, con un escudillo del Carmen*).

– *2 agnus dei pequeñitos, de cristal y oro; 3 agnus dei de plata* (*uno: por un lado la santisíma trinidad y por otro un cordero; uno: por un lado un cordero y por otro la cena; uno: de un lado un cordero y de otro la coluna* [sic])

– *un rosario de coral con 50 cuentos y 5 estremos de oro.*

– *un niño Jesús vestido con una sartilla de cuentas azules y de plata.*

– *un escudito de oro de santo Domingo; un escudillo de oro del Carmen.*

– *sortija de oro o sortijillas de azavache* (uno potrebbe essere quello, decorato con una croce, nel dito della mano sinistra del ritratto di Mariana (figura 6).

Gli oggetti preziosi ricevono, tanto nel XVI secolo castigliano come in altri spazi e tempi, l’attenzione di moralisti, *arbitristas*, “politici economici” e giuristi, concretizzate in invettive, pareri e ordinanze, oltre che nelle restrizioni e proibizioni (scarsamente applicate nella maggior parte dei casi) imposte dalle leggi suntuarie e dalle *pragmáticas* regie (quella del 1563, per esempio, “restringe las telas ricas”, “permite botones de oro, plata y cristal” e “adornos de trenzas o pasamenería” nei copricapi maschili, e parallelamente li “prohibe” nelle gonne femminili) (Arbeteta Mira, 1998: 21; Aventin, 2003).

Sui materiali e sugli oggetti preziosi convergono inoltre ampie implicazioni di carattere economico e socio-economico, che toccano varie categorie di lavoratori, venditori e compratori, dall’estrazione, raffinazione e commercio, fino ai committenti e i compratori, passando per gli esecutori (con conoscenze e competenze tecniche custodite dai *gremios* e sensibilità alle dinamiche artistiche e della moda). Il lavoro di questi artigiani e artisti (*diseñadores*, *talladores*, *joyeros*, *orfebres* e *plateros*) beneficiava inoltre sia di una crescente professionalizzazione, sia della crescente quantità di metalli e pietre preziose provenienti da oltremare, sia della possibilità di rifondere i metalli e di “smontare” e rimontare le gioie (a causa del susseguirsi delle mode, e dei desideri o dei bisogni del proprietario) (Jiménez Priego, 1997: 96. Horcajo Palomero 1997)[8]. Nell’inventario si incontrano alcuni eloquenti termini (le parole che ho sottolineato sono tradotte in nota[9]):

– *una cintura de* […] *piezas de oro, y en ella piedras engastadas,*

– *un talabarte* […] *guarnezido de oro con un camafeo,*

– una sarta de granates y quentezitas de ambar guarnezidas con oro con una perla,

8 Cellini, B., *I trattati dell’oreficeria e della scultura*, Firenze, 1568; Garzoni, T. *La piazza universale di tutte le professioni* (capitolo: *Degli orefici*), Venezia, 1589.

9 Traduzione: “incastonate”, “ornato di”, “con montatura di”, “elaborato”, “cesellato”, “carico di ornamenti”, “increspato”.

- *una salvilla* […] *labrada a manera de unos camafeos,*

- *una taça dorada cincilada de papagayos,*

- […] *un espejo cuaxado de vidrio,*

- *unos alamares de oro escarchado falso,*

- […] *la dicha doña Mariana de Paz declaró que Ubiedo, platero vezino desta villa, tiene zierta cantidad de dinero para hazer una custodia, que dirá la cantidad.*

Oltre che queste connessioni con il settore produttivo, gli oggetti preziosi furono sempre un solido investimento a lungo termine, che si poteva impegnare, suddividere o vendere in tempo di necessità:

- […] *unos camafeos, los quales la dicha dona Mariana de Paz declaró heran de don Diego de Espinosa, que están empeñados en zierta cantidad,*

- *un cofrecito de plata tumbado y la dicha dona Mariana de Paz dijo hera de Juan de Ávila de la Vega, estava empeñado en zierta cantidad,*

- *un talabarte* […] *y un rrostrillo* […] *que la dicha dona Mariana de Paz declaro que hera de Francisco de Benavente que lo tenia empeñado en cierta cantidad,*

- *una piedra guarnecida de oro, que es de padre fray Luis Sedano de la Orden de san Benito, y está empeñada en 12 ducados,*

- *una arquita de ébano guarnecida de plata* […] *Mariana de Paz la avía comprado ella misma con el valor de unas cuentas de oro y ambar que vendió, que heran suyas que se le avía dado la condesa de Fuentes, y las vendió a Pedro de Noja en 280 ducados.*

Questi trasferimenti, che rivelano l'esistenza di determinati legami economici e sociali, scorrono paralleli ai regali, alle donazioni e ai prestiti, e individuano così ulteriori relazioni sociali, culturali, familiari e affettive:

- *una sarta de granates* […] *Mariana de Paz declaró que era y se la avía dado a guardar Vítores Ruiz Envito,*

- *un arcabucito de azero guarnecido de oro; Mariana de Paz declaró se lo avía dado a ella misma el dicho Vítores Ruiz* [*almoneda*: comprato da Vítores Ruiz a 1875 maravedì],

- *dos fuentes de plata blanca* […] *declaró la dicha dona Mariana de Paz están en guarda, y son de la dicha dona Mariana de Miranda su madre,*

- *los quales dichos dos agnus de plata la dicha dona Mariana de Paz declaró ser suyos por averselos dado Francisco de Montalvo,*

- *12 candeleros de plata* […] *de los quales 6 estan en la dicha iglesia de San Facundo.*

Anche per la *joyería española*, in una prospettiva plurisecolare, il XVI è un *Siglo de Oro*, sia per la qualità dei materiali preziosi (metalli e pietre) sia per la qualità e quantità dei manufatti (disegno ed esecuzione degli oggetti, lavorazione e incastonatura delle pietre); gli smeraldi (che

alla pari dell'oro e dell'argento costituiscono un costante flusso proveniente dalle colonie), sono particolarmente apprezzati e diffusi nella società nobiliare iberica (Arbeteta Mira 1998: 14):

– *una zintura de 36 piezas de oro, y en ellas engastados 18 perlas 1 diamante* [...] *y 8 esmeraldas,*

– *un collar de oro con perlas y piedras engastado, con 24 perlas y 6 diamantes* [...] *y 1 esmeralda,*

– *una cruz de oro y 4 esmeraldas y 2 rruvíes*; *una cruz de esmeraldas y 3 perlillas,*

– *4 sortijas, de oro las cuatro, de cuatro esmeraldas.*

I gioielli femminili potevano essere originariamente pensati e creati come congiunti coordinati più o meno ampi (l'*aderezo* e il *medio aderezo*), che potevano decorare parzialmente o per intero il corpo e il vestito (orecchie, collo, petto, girovita); queste combinazioni organiche potevano essere "spezzate" e ricomposte secondo il gusto personale, le mode o la necessità, riflettendo gli inventari e i resti materiali questa frammentazione (che rende estremamente ardua una ricostruzione). A questi congiunti potrebbero appartenere sia, nel quadro (figura 4), i gioielli del ritratto di Mariana (che verosimilmente, pur nel desiderio di *piadosa* sobrietà, tendeva a un certo grado di lusso), sia, nelle fonti scritte:

– l'inventariazione congiunta di *un collar de oro con perlas y piedras en que ay 24 perlas y 6 diamantes y 5 rruvis y 1 esmeralda* e di *una broncha de oro y piedras, con 13 diamantes y rruvies*, cui aggiungere *su caja en que estava metido lo susodicho*;

– la vendita congiunta di *un collar de oro que tiene 20 piezas, con la broncha, 9 perlas 1 esmeralda 5 rrubí 2 diamantes* (a Cosme Ruiz per 102.392 maravedì) e l'altra vendita di *una cintura de oro que tiene 36 piezas, 18 perlas, 9 rubíes, 8 esmeraldas, y más la broncha* (a Cosme Ruiz: 126.616 maravedì).

La maggior parte delle *joyas de pecho* tra i secoli XVI e XVIII sono cucite sui vestiti (e quindi possono essere inventariate e vendute insieme agli stessi): tra queste si annoverano bottoni – anche molto grandi, talvolta con *pasadores* (asole), ma non necessariamente per abbottonarsi–, *alamares* (alamari, occhielli), *camafeos* (cammei), *bronchas* (spille, fibbie, fermagli). Una clausola del testamento di Simon ribadisce questo particolare:

> *Ytem mando a dona Mariana de Paz mi muger por la dicha razon y causa, todos los vestidos que al tiempo de mi fallecimiento tuviere de su propia persona, salvo las joyas de oro, plata, y perlas y piedras: aunque esten pegadas y cosidas a los vestidos* [...].[10]

Sui bottoni in particolare, in prospettiva diacronica, è interessante distaccare come questi abbiano oscillato, fin dalle prime apparizioni, tra un protagonismo decorativo ("aprire" significati e suggerire distinzione socioeconomica) e un compito funzionale ("chiudere" lembi di tessuto), instaurando un continuo dialogo con la moda (fin da quella "allacciata" e "attillata" del Rinascimento) (Bettoni, 2013: 19-48). L'inventario di Simon presenta questi oggetti preziosi sia cuciti sia sciolti:

– *60 botones de oro y perlas con 5 perlas en cada uno,*

---

10 *Archivo Histórico Provincial de Valladolid*, sezione *Ruiz*, *caja* H21, *legajo* 1, clausola numero 45.

– *3 botones de cristal y oro con sus cabezillas de oro,*

– *unas manguillas de tela de oro con diez botones de cristal guarnecidos con oro,*

– *unos alamares de oro; de oro fino; de oro escarchado falso; de oro y seda,*

– *una broncha de oro, con 13 diamantes y 4 rruvís,*

– *unos camafeos; un talabarte* [...] *con un camafeo.*

Come accennato in precedenza, uno degli elementi centrali della moda maschile del Cinquecento è il *sombrero* (copricapo), che si adorna con medaglie, gioie, cammei, *trenzados metálicos*, *cadenillas* e *cintillos* (trecce, catenine, cinturini) e *brincos*; questa fu una *joya* inizialmente solo maschile, che poteva alternativamente ornare il petto o pendere da una collana, e che in seguito passò a fissare anche la *toca de cabos* (velo da testa) femminile (Arbeteta Mira, 1998: 24-26). I *camafeos* e le *medallas*, di tema sacro o profano, erano utilizzati, infine, sia come decorazioni autonome, sia in abbinamento con altri oggetti:

– *Medalla, joyel, escudito (de oro; de plata; de santo Domingo; del Carmen),*

– *piedra (un rruví guarnecido de plata; 7 granatellos; una guarnecida de oro),*

– *brinco (uno pequeño de ágata guarnezido con oro),*

– *camafeo (unos camafeos; una cintura* [...] *con camafeos).*

Bibliografía

Arbeteta Mira, L. (coord.) (1008): *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII en los museos estatales*, Madrid: Nerea.

Aventin, M. (2003): "Leggi suntuarie in Spagna: stato della questione". In Muzzarelli, M. G., e Campanini, A. (a cura di), *Disciplinare il lusso. La legislazione suntuaria in Italia e in Europa tra Medioevo ed Età moderna*, Roma: Carocci, pp. 109-120.

Bernis, C. (2001): *El traje y los tipos sociales en el Quijote*, Madrid: El Viso.

Bettoni, B. (2013): *Da gioielli ad accessori alla moda. Tradizione e innovazione nella manifattura del bottone in Italia dal tardo Medioevo a oggi*, Venezia: Marsilio.

Braudel, F. (1981): *Civiltà materiale, economia e capitalismo (secoli xv-xviii)*, vol. II: *I giochi dello scambio*, Torino: Einaudi, 3 vols.

Covarrubias Orozco, S. (1998): *Tesoro de la lengua castellana o española*, Barcellona: Alta Fulla (I ed. 1611).

García Fernández, M. (2013): Cultura material, consumo, moda e identidades sociales. La almoneda de bienes. In García Fernández, M. (coord.), *Cultura material y vida cotidiana moderna: escenarios*, Madrid: Silex, pp. 235-259.

Horcajo Palomero, N. (1992): *Joyería europea del siglo* XVI*. Estudio tipológico y temático*, 4 vol., tesi dottorale inedita. Universidad Complutense, Madrid.

– (1997): "El orfebre y el joyero en el Renacimiento". *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, n.º 10, pp. 133-160.

– (1998): "Los colgantes renacentistas". *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, n.º 11, pp. 81-102.

Jiménez Priego, M.ª T. (1997): "Perfil del joyero". *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, n.º 10, pp. 59-110.

Lapeyre, H. (2008): *Une famille de marchands, les Ruiz: contribution à l'étude du commerce entre la France et l'Espagne au temps de Philippe II*, Parigi: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 1955; trad. spa. *Una familia de mercaderes: los Ruiz. Contribución al estudio del comercio entre Francia y España en tiempos de Felipe II*, Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo.

Laso Ballesteros, Á. (2008): *Inventario del archivo de Simón Ruiz*, Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo.

Lorenzo Sanz, E. (coord.) (1986): *Historia de Medina del Campo y su tierra*, vol. II: *Auge de las ferias. Decadencia de Medina*, Valladolid: Ayuntamiento de Medina del Campo, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, Diputación Provincial de Valladolid, 3 vols.

Martínez Figueroa, C. A. (2009): "Las cartas de Amberes de Simón Ruiz y su agrado por las tapicerías flamencas". In de la Peña Velasco, C. *et al.* (ed.), *Congreso internacional imagen apariencia*, Murcia: Servicio de publicaciones Universidad de Murcia e <http://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=357306>.

Maskell, F.; Awais-Dean, N., e Bercusson, S. (2009): "Bibliography". In Welch, E. (dir.), *Early Modern dress and textiles research network* <http://www.earlymoderndressandtextiles.ac.uk/bibliography/Accessories.html#JEWELLERY>, Regno Unito: Arts & Humanities Research Council, University of Southampton, Victoria & Albert Museum, Queen Mary University of London [visualizzato il 31/12/2013].

Pedraza Gracia, M. (1999): "Lector, lecturas, bibliotecas...: el inventario como fuente para su investigación histórica". *Anales de documentación*, n.º 2, pp. 137-158.

Pérez Martín, S. (2006-2007): "Nuevas aportaciones al estudio de la platería vallisoletana y su difusión en la ciudad de Toro". *BSAA Arte: Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, n.º 72-73, vol. 2, pp. 123-147.

Quondam, A. (2007): *Tutti i colori del nero. Moda e cultura nell'Italia del Cinquecento*, Costabissara-Vicenza: Colla.

Ródenas Vilar, R. (1990): *Vida cotidiana y negocio en la Segovia del Siglo de Oro: el mercader Juan de Cuéllar*, Valladolid: Junta de Castilla y León.

Sánchez del Barrio, A. (2008): "Retratos de Simón Ruiz y Mariana de Paz". In Sánchez del Barrio, A. (ed.), *Ferias y finanzas. El mercado del dinero. Siglos* XVI *y* XVII, Valladolid: Diputación de Valladolid e Fundación Museo de las Ferias, pp. 34-35.

Schuurman, A., e Walsh, L. (1994): Introduction. In Schuurman, A., e Walsh, L. (coord.), *Material culture consumption, life-style, standard of living, 1500-1900. B4. Proceedings eleventh international Economic History Congress*. Milano: Università Bocconi, pp. 7-20.

Sobrado Correa, H. (2003): "Los inventarios post-mortem como fuente privilegiada para el estudio de la historia de la cultura material en la Edad Moderna". *Hispania: revista española de historia*, vol. 63, n.º 215, pp. 825-862.

Venturelli, P. (2003): "I gioielli e l'abito tra Medioevo e Liberty". In Belfanti, C. M., e Giusberti, F. (a cura di), *Storia d'Italia. Annali* xix. *La moda*, Torino: Einaudi, pp. 83-116.

Welch, E. (2008): "Art on the Edge: Hair, Hats and Hands in Renaissance Italy", in <http://cultural-science.org/FeastPapers2008/EvelynWalshpP.pdf>, Londra: Queen Mary, University of London [visualizzato il 31/12/2013]; articolo rielaborato in *Renaissance Studies*, vol. 23, n.º 3, 2009, pp. 241-268.

Zaparaín Yáñez, L. S., e Iglesias Rouco, M.ª J. (2001): "Juan de Landeras y la platería burgalesa a comienzos del siglo xvii. Aportación documental". *Boletín de la Institución Fernán González*, n.º 222, pp. 53-66.

La singular coronación de Juan Eugenio Hartzenbusch

Dra. Mercedes Pasalodos Salgado
Biblioteca Nacional de España

Resumen: Desde la Antigüedad el laurel ha sido el atributo de héroes y poetas. Apolo, dios protector de la sabiduría adopta el laurel como símbolo. Desde entonces, la corona de laurel se perpetúa como motivo iconográfico del triunfo para premiar y distinguir a escritores, pintores y demás artistas que concurrían a los concursos. Al valor simbólico del laurel se une el de la corona, perfecta forma circular. Enlazando con esta tradición, las coronaciones se prodigaron en España durante la segunda mitad del siglo XIX, y poetas como José Quintana, Juan Eugenio Hartzenbusch y José Zorrilla recibieron su correspondiente corona. Algunas de las conservadas, entre ellas de la de Hartzenbusch, que exhibe la Biblioteca Nacional de España, sirven de hilo conductor para describir esta práctica.

Abstrat: Since Antiquity laurel was the attribute of heroes and poets. Apollo, god of wisdom protector adopts the laurel as a symbol. Since then, the laurel wreath is perpetuated as iconographic motif of triumph to reward and highlight others artists painters and writers who attended competitions. At the symbolic laurel binds the crown, perfect circular shape. Connecting with this tradition, the coronations showed themselves in Spain during the second half of the 19th century, and poets as Jose Quintana, Juan Eugenio Hartzenbusch and Jose Zorrilla received his corresponding crown. Some of the preserved ones, between them of that of Hartzenbusch, which exhibits the National Library of Spain, use as conductive thread to describe this practice.

El siglo XIX no fue el único en la celebración y elogios a hombres de letras. Un recorrido histórico nos llevaría desde la Antigüedad greco-romana hasta la Edad Moderna.

Los homenajes literarios a lo largo del siglo XIX fueron variados y tuvieron diferente repercusión. Fue costumbre galardonar al escritor con la publicación de una “corona poética” que recogía las composiciones de todos aquellos amigos que participaban en el homenaje. En otros casos, además, tenía lugar la entrega de una corona de oro o plata. Hemos seleccionado unos ejemplos muy representativos; probablemente, no los únicos. El futuro nos permitirá insistir en esta línea de trabajo y desentrañar la esencia de estas ceremonias, la presencia y la participación de las instituciones decimonónicas y la simbiosis de lo sagrado y de lo profano, al concebirse algunos de estos actos, como ceremonias de entronización. En palabras de Paul Benichou (1981: 254), “el romanticismo es una consagración del poeta”, y dicha consagración se escenifica con la entrega o imposición de una corona de laurel, que, como insignia honorífica, honra y corona a los hombres dignos de su merecimiento. Para enraizar esa dignificación se establece una línea de conexión con la antigua Grecia y Roma, donde el laurel se ofrece como reconocimiento de los triunfos de poetas y héroes. A Lucano, Estacio, Francesco Petrarca, poeta laureado por antonomasia que recibió el *Privilegium lauree*, le siguieron otros a lo largo de la historia como: William Davenant, poeta laureado en 1638, o el mismo Voltaire, quien, tras la sexta representación de su tragedia *Irène,* fue coronado.

El perenne verdor de la hoja de laurel atiende a su cualidad protectora. El dios Apolo, valedor de la sabiduría, de la creación artística y de la poesía, se corona de laurel. Ovidio relata en sus *Metamorfosis* cómo Apolo, herido por el amor no correspondido de Dafne, que se metamorfosea en laurel, lo adopta como símbolo. Otros dioses, también se conciben coronados: Hades, con el ciprés; Zeus, con la encina, y Dioniso, con los pámpanos. La corona de laurel se erige como emblema, símbolo de dignidad. Al valor simbólico del laurel, se une el de la corona, que se asocia a la perfecta forma que describe el círculo. Por ello, no falta como emblema para la representación y exaltación de personajes ilustres, vivos o difuntos: hombres de letras, actores y músicos, reyes y políticos, militares y atletas. Esa honorabilidad se plasma con un ensartado que suele rodear la figura o ceñir su cabeza. Su plasmación iconografía es diversa y aparece en monedas y medallas conmemorativas, en bustos esculpidos, en tondos de fachada, en funerarias arquitecturas, en estampas y pinturas. Un amplio abanico que nos permite identificar y colegir que la figura representada exhibe esa insignia honorífica como premio, recompensa y reconocimiento.

Desde mediados del siglo XIX tenemos noticias de coronaciones a poetas en nuestro país. Fueron, algunas de ellas, ceremonias de gran empaque, con un ajustado protocolo, y cuyas celebraciones dieron lugar a días de fiesta.

Una de las coronaciones de mayor repercusión fue la del poeta Manuel José Quintana (1772-1857) el 25 de marzo de 1855. La idea fue inspirada por Espartero e, inmediatamente secundada por la reina, por el gran cariño que le unía a su ayo y maestro.

La ceremonia fue solemne en el Salón de Sesiones del Palacio del Senado. La reina Isabel II presidió el acto y ciñó la corona al ilustre poeta. En el *Elogio de su bello y magnífico cuadro de la coronación de Quintana,* Agustín Príncipe versifica este solemne momento:

“Ved de Isabel en la inspirada nieta
Agotados del todo los mejores,
Los mas hermosos vividos colores
Que guardaba el pintor en su paleta
Al inmortal poeta
Va por sí propia a coronar, y hermosa
Hacia él las manos con el lauro tiende
Y el que la ve se pasma, y no comprende
Si es Reina solo, o si además es
Diosa”.

Se dieron cita numerosas personalidades, tanto del ámbito político como del mundo de las letras. Discursos y música[1] envolvieron el acto. Al finalizar el discurso, leído por Pedro Calvo Asensio, Juan Eugenio Hartzenbusch, a la postre presidente de la comisión, entregó la corona de oro al duque de la Victoria, quién, a su vez, se la ofreció a la reina. Un himno triunfal se oyó en la sala y se recitaron composiciones de la mano de Gertrudis Gómez de Avellaneda y Carolina Coronado, entre otras damas, junto a Romea, La Rosa, Núñez de Arce, Ayala y Hartzenbusch. La jornada terminó con un *buffet*.

---

1 El texto del himno fue escrito por Abelardo López de Ayala y Arrieta puso la música.

La corona de oro[2] está formada por dos haces del arbusto entrelazados hasta describir un (figura 1) círculo, sobre el que se disponen las hojas de laurel de tres en tres y sus correspondientes bayas. El ramo se recoge con una cinta que termina en una lazada, donde se aloja la inscripción. La pieza fue ejecutada por José Ramírez de Arellano, director de la Real Fábrica de Martínez[3]. La comisión consideró grabar una medalla "que eternice el recuerdo del 25 de marzo de 1855"[4]; sin embargo, no se materializó debido al coste. Todo el ceremonial quedó recogido en una publicación: *Coronación del Eminente Poeta D. Manuel José Quintana, celebrada en Madrid, a 25 de Marzo de 1855*. Cuadernillo impreso que se entregó a cada uno de los concurrentes,



Figura 1. *Corona de oro de Manuel José Quintana*. © Reproducción, Real Academia de la Historia, Madrid.

> "... en el cual se comprende una extensa noticia de los antecedentes de la Coronación, el discurso del Sr. Calvo Asensio, la oda de la Sra. Avellaneda y otras composiciones de las Sras. D.ª Antonia Díaz y D.ª Rosa Butler, y los Sres. D. Eugenio de la Tapia, D. Antonio García Gutiérrez, D. Julián Romea, D. Juan de la Rosa, D. Francisco Orgaz, D. Manuel de Llano y Persi, D. Manuel María Flamant, D. Manuel Villar y Macías, D. Gaspar Núñez de Arce, D. Carlos Rubio, D. Adelardo López de Ayala y D. Juan Eugenio Hartzenbusch"[5].

En dicho manual se relata todo el procedimiento protocolario, cómo transcurrieron los acontecimientos en el interior del Palacio del Senado y el itinerario que siguió la comitiva por las calles de Madrid. Además, el homenaje quedó inmortalizado en un lienzo, de la mano del pintor Luis López Piquer (1802-1865), segundo hijo del pintor Vicente López. El 17 de junio de 1855, la reina sancionó una ley, a propuesta del Congreso, en cuyo artículo 2.º se planteaba la posible convocatoria de un concurso para la ejecución del cuadro, como así resultó ser (De Miguel Egea, 1994: 1249)[6].

El cuadro es un documento gráfico excepcional: un retrato colectivo que nos permite identificar a las personalidades más importantes del momento. Entre otros: Juan Eugenio Hartzenbusch, José Quintana[7] (figuras 2 y 3), Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado, etcétera. También encierra un gran valor simbólico; el poeta se postra, reforzando así la figura de la reina y, por extensión, la de la monarquía.

---

2 La corona presenta marcas de platero y de localidad. También una inscripción en la que se lee: "Al gran Quintana/ la prensa/ periódica/ los/ amantes/ de las/ glorias/ de/ España/ la nación entera/ 1855". También se le ofreció una bandeja. Ambas piezas se conservan en la Real Academia de la Historia.

3 José Ramírez de Arellano estuvo activo entre 1846 y 1883. En 1847 ganó la plaza como director de la Real Fábrica de Antonio Martínez. Asimismo el 30 de marzo de 1852 la reina le nombró platero de la Real Casa y Cámara de S. M.

4 Coronación del Eminente Poeta D. Manuel José Quintana, celebrada en Madrid, a 25 de marzo de 1855, Madrid. Impreso en las Máquinas de M. Rivadeneyra, Salón del Prado, n.º 8, 1855, p. 20.

5 *Ibid.,* p. 94.

6 El lienzo se conserva en el Palacio del Senado.

7 Estudio para el cuadro *La Coronación* de don Manuel J. Quintana, hacia 1855-1856. Luis López Piquer, óleo sobre lienzo. Biblioteca Nacional de España. N.º inv. 124.





Figura 2. *Retrato Manuel José Quintana*. © Biblioteca Nacional de España. N.º inv. 124.



Figura 3. *Manuel José Quintana coronado*. © Biblioteca Nacional de España. IH/7555/11.

Los redactores de *La España Musical y Literaria* y el director de la sección literaria del periódico, José Marco, dedicaron una *Corona poética* a José Quintana con motivo de su coronación[8]. Una "ofrenda de gratitud, admiración y respeto" dirigida "Al Patriarca de la Literatura Española". Principia el homenaje con una biografía del poeta y continúa con una extensa recopilación de odas, rimas, décimas y sonetos de los más conocidos y renombrados poetas del momento, sin que falten las colaboraciones de escritoras como Enriqueta Lozano, Ángela Grassi, Herminia, Eduarda Moreno Morales y Robustiana Armiño.

Otro poeta coronado fue Juan Eugenio Hartzenbusch (1806-1880) (figura 4). Sin embargo, la coronación de Hartzenbusch fue más modesta, aunque sin perder su valor simbólico. La ofrenda se realizó unos meses antes de su muerte y en el acto de entrega estuvieron presentes los sres. Núñez de Arce, Vico, Coello y Martínez Zorrilla, según se recoge en *La Época:* "El acto fue solemne y conmovedor. El sr. Hartzenbusch, poseído de gratísima emoción, demostró su agradecimiento dando un beso a la corona que se le ofrecía, en testimonio, según dijo, de cariño hacia sus amigos[9]. La corona ofrecida es la que se conserva en la BNE (figura 5) y en cuyas cintas de plata se puede leer: "A D. Juan E. Hartzenbusch/1880/Los Amantes de Teruel/Admiradores

---

8 Corona poética dedicada al Exmo. Sr. D. Manuel José Quintana, con motivo de su coronación, por los redactores de *La España Musical y Literaria,* publicada por D. José Marco, director de la sección literaria del referido periódico, Madrid. Imprenta de José Rodríguez, calle del Facor, n.º 9, 1855.

9 *La Época,* 9 de abril de 1880. El fallecimiento de Juan Eugenio Hartzenbusch tuvo lugar el 2 de agosto. Murió en su casa de la calle Leganitos, 13.

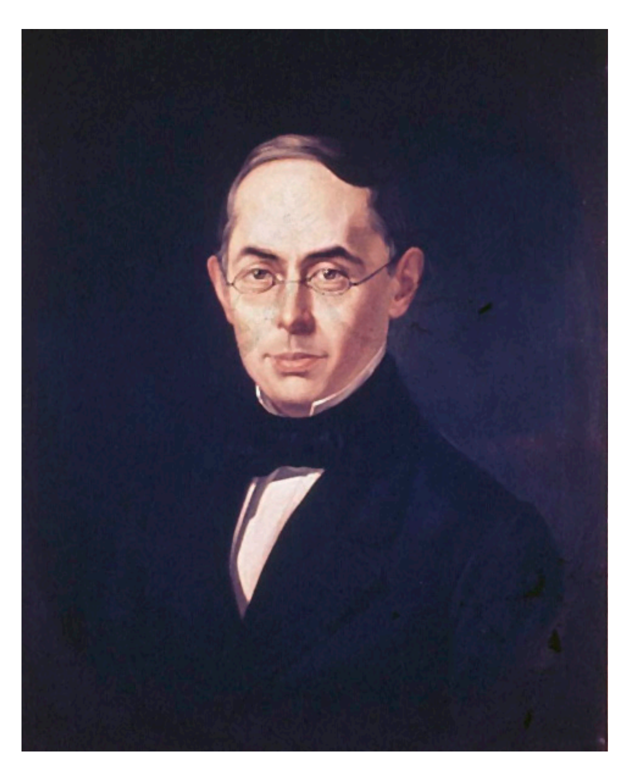


Figura 4. *Retrato de Juan Eugenio Hartzenbusch*. © Biblioteca Nacional de España. N.º inv. 38.



Figura 5. *Corona plata sobre dorada de Juan Eugenio Hartzenbusch*. © Museo de la Biblioteca Nacional de España. N.º inv. 0069.

del Teatro Español". El drama teatral *Los amantes de Teruel* se estrenó el 19 de enero de 1837 en el teatro Príncipe y consagró al autor, como se recoge en *La Violeta* al reconocer "el primer laurel que había de ceñir la frente de un genio"[10].

Por otros documentos de la época tenemos noticias de la entrega que el actor José Valero[11] hace a la familia de Hartzenbusch de una corona que él había recibido. La noticia se publica en *La Discusión* el 11 de agosto de 1880:

> "El 8 de agosto ha sido entregada con una cariñosa carta del decano de nuestros actores D. José Valero, al difunto Sr. Hartzenbusch, una magnífica corona de laurel con espigas y adornos dorados y un lazo blanco, de cuya dos cintas pende la siguiente inscripción: en una 'A Valero' en otra 'El cuarto piso'. Cádiz 1878".

Toda ella se halla cubierta con una gasa negra y lazo de seda también negro con siemprevivas y pensamientos, que lleva en sus respectivas cintas estas palabras: "Al amigo cariñoso el raudal de mis lágrimas" "Al gran Hartzenbusch, al poeta insigne, la más querida de mis coronas. Pepe Valero". El célebre y renombrado actor recibió esta corona en la representación de *Los amantes de Teruel*[12].

---

10 *La Violeta,* 1865, n.º 145.

11 José Valero Villavicencio (1808-1879).

12 *La Discusión,* 11 de agosto de 1880.



Figura 6. *Detalle de la corona.*

También *La Época*[13] se hace eco de la ceremonia en honor del literato durante la representación de *La Jura de Santa Gadea*[14]. El acto congregó a numeroso público que llenó la sala. Delante del escenario se colocó un retrato del maestro con laureles y se leyeron composiciones destacando las cualidades humanas y artísticas del autor.

Los biógrafos de Hartzenbusch[15], así como todos aquellos que le conocieron, hablan de un hombre afable y humilde, "de porte sencillo", además de destacar con merecidas hipérboles, su valía profesional y sus éxitos escénicos.

Una laguna documental no nos permite saber cómo ingresó la corona en la colección de la Biblioteca Nacional de España, aunque, pensamos que pudo ser donada por su hijo Eugenio. Tras una limpieza se ha podido leer con claridad la dedicatoria, que el paso del tiempo se había encargado de disimular (figura 6).

La pieza presenta diferencias notables con la corona de la Real Academia de la Historia. La corona ofrecida a Hartzenbusch está realizada en plata, y en plata sobredorada, la cinta y los frutos, y carece de marcas. Es de mayor tamaño, los racimos de bayas se alojan entre grupos de hojas de laurel más abundantes, dan la sensación de mayor corporeidad y volumen, y no resulta tanto una corona para imponer sobre la cabeza, como la de José Quintana. Está más cercana al

---

13 *La Época*, 3 de octubre de 1880.

14 Esta obra fue estrenada en 1845, cuando ya era oficial primero en la Biblioteca Nacional.

15 Aureliano Fernández-Guerra, Hartzenbusch. Estudio biográfico, Imp. de la Comp. de Impresores y Libreros, Madrid, S.A.

diseño de corona realizada para la coronación de José Zorrilla[16]. Frente a la casi silenciosa coronación de Hartzenbusch, la de José Zorrilla (1817-1893), el 17 de junio de 1889, desencadenó una espectacular movilización en Granada, recogida por todos los medios impresos de la época. Fue coronado de oro, del mismo Darro, en un solemne acto oficial y en una explosión de júbilo popular. El Palacio del Emperador Rey, Carlos V, convenientemente engalanado de rojo carmesí para la ocasión, fue el escenario elegido. La Junta General del Liceo de Granada en su reunión del 7 de enero de 1889 propuso y acordó la celebración en los Alcázares de Granada.

La Ilustración Española y Americana[17] no escatima en ofrecer detalles de la fiesta:

> "Sin embargo, todos los corresponsales convienen en que Granada ha hecho al poeta una acogida tan entusiasta y brillante, que constituirá una fecha inmortal en nuestra historia literaria. El desfile de las corporaciones y los gremios que llevaban estandartes con atributos en honra del poeta, y le presentaban ofrendas y regalos, fue un acto magnífico, aun más conmovedor que la misma ceremonia de la coronación, pues no hay fiesta en recinto cerrado que equivalga a la ovación al aire libre, ni aplauso como las aclamaciones populares. Aquello se prepara, esto resulta; lo primero es limitado, lo segundo no tiene límites; aquello está como estancado, esto se mueve, palpita vivamente, pasa, circula y ondea en todas direcciones".

El duque de Rivas actuó en representación de la reina; por la Academia de la Lengua, varios ayuntamientos, entre ellos el de Valladolid –por ser la cuna del poeta– el de Barcelona, y otras tantas corporaciones oficiales. La corona de oro ciñó la cabeza del poeta,

> "[...] siempre modesto, y entonces profundamente conmovido, levantó las manos sobre su cabeza y no consintió que ciñera sus sienes aquel símbolo de gloria. Estalló al punto una salva de aplausos y diéronse repetidas vivas a SS.MM. y a Granada, a El Liceo y al rey de los vates españoles contemporáneo, D. José Zorrilla". (...) "Terminó la fiesta con entusiastas vítores y aplausos, y con la magnífica Marcha de la coronación[18], ejecutada por la orquesta de la Sociedad de Conciertos"[19].

Aparte de la corona de oro, se labró una medalla en la que en una de sus caras aparece el busto del poeta coronado; en el reverso una inscripción que perpetúa el lugar y día de la coronación (figuras 7 y 8).

Otras coronaciones, quizás con un tono más simbólico fueron las de dos importantes mujeres de letras del período isabelino: Gertrudis Gómez de Avellaneda y Carolina Coronado.

Fue coronada públicamente Gertrudis Gómez de Avellaneda en La Habana en 1860, habiéndole precedido otros homenajes en Sevilla y Madrid[20]. Contó con el apoyo de Zorrilla, quien la presentó en el Liceo madrileño en 1841. Cuatro años más tarde se alzó con los dos premios convocados bajo el lema de "La Clemencia de la Reina". En el folleto que se publicó con motivo

16 Véase: *La Ilustración Artística,* n.º 395, 1889, p. 248. Hasta la fecha no tenemos constancia de que la corona de Zorrilla se conserve.

17 *La Ilustración Española y Americana,* 8 de julio de 1899 y 30 de junio de 1899.

18 *La marcha de la coronación* es la obra que Tchaikovsky compuso en 1883 con motivo del ascenso al trono del zar Alejandro III.

19 *La Ilustración Española y Americana,* 8 de julio de 1889.

20 Carmen Bravo-Villasante, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1974.



Figura 7. *Medalla conmemorativa de la coronación de José Zorrilla (anverso).* Colección particular,



Figura 8. *Medalla conmemorativa de la coronación de José Zorrilla (reverso*). Colección particular.

de su coronación en su tierra natal se menciona que además de alzarse con los dos premios, una corona de laurel de oro ciñó su frente y se la entregó el infante don Francisco[21].

En 1848 Carolina Coronado realizó su primer viaje a Madrid. Presentada en el Liceo, se le obsequió con una función y fue coronada por Martínez de la Rosa con los siguientes versos:

"De laurel una rama flotar veo
Sobre su clara linfa,
Que el mismo dios Apolo
Ciñó la sien de encantadora Ninfa.
En tanto que las musas soberanas,
Al escuchar la célica armonía,
Su nombre llevan desde polo a polo
Y el coro ensanchan de las nueva Hermanas"[22].

Hacia finales de la centuria, estando Carolina Coronado en su retiro de Lisboa, se le comunicó el interés que existía por realizarle un homenaje, que culminaría con la entrega de una corona. La iniciativa partió de Nicolás Díaz y Pérez, quien dirigió una carta a don Manuel Balmaseda, presidente de la Diputación Provincial de Badajoz. En el artículo "En honor de una

---

21 "He aquí en conclusión dos rasgos de la existencia de la sra. Avellaneda. En el año de 45 se abrió en el Liceo de Madrid un certamen poético, proponiendo un premio y accésit a las dos odas mejores que celebrasen la clemencia de S. M. la Reina Doña Isabel II, que acababa de arrancar una víctima política al verdugo. Los poetas más esclarecidos de España llevaron sus ofrendas a ese certamen; pero la Avellaneda en competencia con ellos obtuvo los dos premios, lo que no ha tenido antecedentes en los fastos literarios del mundo: el noble Instituto madrileño le otorgó entonces, a mas de los dos premios, una corona de laurel de oro que colocó sobre su frente a nombre de S. M. la Reina, su Alteza Real el Serenísimo Sr. Infante D. Francisco. (...) El Liceo de La Habana quisiera, ilustre compatriota, rendirte un tributo de alabanza igual al que recibió Quintana; pero ya que esto no le es dado, recibe en esa corona el testimonio irrefragable de la justicia que consagra a tu mérito; consérvala como un recuerdo de tu patria y sabe que si esas sencillas hojas encierran una mezquina ofrenda a tu talento, el amor de tus hermanos las ha entretejido, Cuba las bendice, y la historia grabará con caracteres indelebles este día de grata memoria para la humanidad y para la letras". Coronación de la sra. doña Gertrudis Gómez de Avellaneda acordada por el Liceo de La Habana que tuvo efecto en la noche del 27 de enero de 1860, La Habana, 1860.

22 *Semanario Pintoresco Español,* 1857, p. 327.

extremeña", publicado en la *Revista Contemporánea,* aparecen recopiladas todas las respuestas publicadas en distintos semanarios en relación con la propuesta. Sin embargo, Carolina Coronado, lejos de aceptar tan honroso homenaje, manifestó su más profunda negativa:

> "No lo atribuya usted a modestia, que no es, ni a afectación, que no la uso, pero quedé tan espantada del propósito de ovación tan ajena a mis méritos que rompí a llorar como si mis paisanos quisieran castigarme llevándome a un sacrificio por haber hecho versos. Yo no hice nunca profesión de literata; he sido siempre la más casera de las mujeres"[23].

Se pensó en rendirle el homenaje "coronando a la poetisa a la manera que lo ha sido en Granada el viejo vate vallisoletano"[24]. Se perfiló incluso el programa de fiestas: juegos florales, el encargo de un retrato, representaciones teatrales de las tres obras más destacadas, el encargo a un literato extremeño de la biografía, el ofrecimiento a la reina y a sus altezas las princesas e infantas la presidencia, la invitación a los poetas y escritores españoles, al Ateneo de Madrid, a la prensa periódica y a otras tantas corporaciones.

La primera carta en la que se pone de manifiesto el interés por promover un acontecimiento en honor a la extremeña tiene fecha de 20 de julio de 1889, escasos meses después del multitudinario festejo granadino. El 17 de agosto del mismo año, otra publicación, *Madrid Cómico*, incluye un artículo que lleva por título "Coronaciones", donde se critica la inusitada moda de coronar a los poetas:

> "En todo lo que va de siglo, desde el año I hasta el 88, sólo se ha encontrado un poeta digno de recibir en vida el laurel de la gloria. El año 1852 coronaban los altos poderes del Estado (así se dice ahora) al poeta Quintana, en el palacio del Senado.
>
> Pues bien, de Junio a acá, es decir, en dos meses, hemos tenido ya dos coronaciones y media, o, si se quiere dos realizadas y una en proyecto.
>
> Han coronado a Zorrilla en Granada, durante los festejos de una feria.
>
> Han coronado a Valero en Barcelona, durante un entreacto. Y tratan de coronar a la Coronado (¡por vida del pleonasmo!) en Badajoz, aprovechando no sé que circunstancia, ¡quizás una próxima sublevación militar!
>
> Me parece que hay motivos para alarmarse.
>
> En ochenta y ocho años y medio (contando sólo lo que va de siglo) no han encontrado sino a un artista digno de coronación. En dos meses y medio ya han encontrado a tres. (...)
>
> Porque no hay que pensar que el interesado se resista. No se resistirá, porque la coronación de un sujeto le da cierto viso y cierta prosopopeya, y eso de andar pintado en abanicos y en pañuelos de a real y medio y publicado en ilustraciones baratas.... ¡vamos, eso no le sabe mal a nadie todavía!
>
> En cuanto a la lógica no hay que contar con ella.
>
> Vaya usted a decirles a los organizadores de tanta coronación que eso de la aureola de gloria es cosa puramente simbólica, que la corona de un poeta no es cosa de laurel vegetal

23 *Revista Contemporánea,* abril-junio, 1890.

24 *Ibid.,* p. 602.

ni de laurel de plata, ni nada corpóreo y tangible, ni cosa, por lo tanto, que se pone encima de la cabeza, como una boina o una gorra de acomodador de teatros, sin puramente imaginativo y de sentimiento, y de tanta importancia y valer que tiene algo de la divinidad, por no estar sujeto a dimensiones, ni a forma, ni a nada que huela a vil materia".

Quién sabe si la negativa de Carolina Coronado iba por este camino de no querer adherirse a una moda.

Otras figuras importantes del ambiente artístico también fueron coronadas. Los actores José Valero y Julián Romea (figura 9), quien se retrata con una corona de laurel a sus pies en el cuadro del Museo del Romanticismo de Madrid[25]. También, el violinista Pablo Sarasate fue coronado en diferentes ocasiones[26].

Unas veces asociadas a la entrega de una corona y en otras ocasiones no, se publicaron coronas poético-literarias, como en los casos de Quintana y Zorrilla. Son manuscritos o impresos de elogio y alabanza, y constituyen singulares antologías de poesía. El tono conmemorativo perpetúa la honorabilidad y el respeto hacia el homenajeado. No son repertorios de poesía menor, como se ha podido considerar en alguna ocasión, ni composiciones espontáneas. Familiares y amigos participaban y cuentan, además, con la particularidad de ser libros editados lujosamente, de escasa tirada, de ahí, que su singularidad y rareza sean mayores. No obstante, estos repertorios poéticos "han constituido el soporte físico más caracterizado en la transmisión de la poesía" (Romero Tovar, 1990: 79).

En algunos casos las coronas poéticas tuvieron connotaciones extraordinarias. Es el caso, por ejemplo, del homenaje a Manuel Bretón de los Herreros (1796-1873). Tuvo lugar en su pueblo natal, Quel (La Rioja), en 1870 y fue "particular y exclusivo", ya que un acta notarial sustituyó al acostumbrado prólogo donde se informa de todo lo acontecido (Rada Fernández, 2000: 86-88).

En otras ocasiones, las coronas poéticas se desarrollaron con carácter póstumo, como la ofrecida a la figura de Alberto Lista (1775-1848) por la Academia de las Buenas Letras de Sevilla, su ciudad natal: a tal efecto se convocó una sesión extraordinaria en la que los participantes leyeron poemas. La Biblioteca Nacional de España conserva un retrato, cuya figura, en un óvalo, se enmarca en una corona de laurel sobre fondo dorado; en las esquinas inferiores aparecen las musas Calíope y Erato, respectivamente, musas de la poesía épica y de la poesía lírica (figura 10).

En resumen, el análisis de estas coronas poéticas informa de que los poetas y los dramaturgos más representativos del momento participaron activamente en ellas. Sus intervenciones consolidaban su posición y actuaban al mismo tiempo como refuerzo social y público. La lectura y recitación de poemas fue una práctica habitual en el siglo XIX. Salones, liceos y academias se convirtieron en los cenáculos más apropiados para acoger tales iniciativas, que se inscriben en el marco de los nuevos comportamientos sociales de la burguesía.

---

25 *Julián Romea en Sullivan* obra de Manuel Cabral y Aguado Bejarano. Museo del Romanticismo (n.º inv. CE0067).

26 Ignacio Miguéliz Valcarlos nos ha confirmado esta circunstancia. En el Ayuntamiento de Pamplona se conservan trece coronas de laurel, regaladas por diferentes instituciones e, incluso, parece que hubo un proyecto de coronación en Pamplona. En el *Diario Oficial de Avisos* de Madrid se recoge la siguiente noticia: "La Sociedad de Amigos de El País de Valencia ha regalado al eminente artista Sr. Sarasate una preciosa corona de plata y oro, como recuerdo de sus triunfos. El Sr. Sarasate ha salido de aquella ciudad para la de Sevilla". Diario..., n.º 114, 1880.



Figura 9. *Julián Romea en "Sullivan".* Manuel Cabral y Aguado Bejarano, 1853. © Museo del Romanticismo. Fotógrafo: Pablo Linés Viñuales. Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



Figura 10. *Retrato de Alberto Lista.* © Biblioteca Nacional de España. N.º inv. 1666.

Bibliografía

Agustín Príncipe, M. (1859): *A D. Luis López en Elogio de su bello y magnífico cuadro de la coronación de Quintana,* Madrid: Imprenta de Manuel Galiano.

Miguel Egea, P. de (1994): La coronación de Quintana, todo un acontecimiento. En Bonet Correa, A. (dir.), *Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa.* Madrid: Editorial Complutense, t. II, pp. 1249-1256.

Rada Fernández, S. (2000): "El homenaje a Breton, Quel. 1870". En Muro Munilla, M. A. (dir.). *Jornadas Bretonianas.* Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, pp. 77-79.

Romero Tovar, L. (1990): Los álbumes de las románticas. En *Escritoras románticas españolas.* Madrid: Fundación del Banco Exterior.

Torres Ave, L. (1881): *Biografía del eminente actor Don José Valero*, Madrid.

Joyería masculina europea: alhajas del violinista Pablo Sarasate

Dr. Ignacio Miguéliz Valcarlos
Universidad de Navarra

Resumen: El músico pamplonés Pablo Sarasate (1844-1908) alcanzó fama mundial como violinista actuando en los mejores teatros y salas de conciertos del mundo. Como prueba de afecto y admiración, sus admiradores obsequiaron al músico navarro con joyas de todo tipo. Entre estas alhajas de uso masculino, nos encontramos con sortijas, botonaduras, alfileres de corbata y relojes. Entre los donantes figuran diferentes monarcas, como el rey de Sajonia, el emperador del Brasil, las reinas de Inglaterra y España o la emperatriz de Alemania, así como miembros de la aristocracia, como el príncipe de Gales o el barón de Rostchild. Todo lo cual permitió al violinista navarro reunir una pequeña pero selecta colección de alhajas de estilo internacional, que donó al Ayuntamiento pamplonés para que formasen parte de un museo dedicado a su persona.

Abstract: Pablo Sarasate (1841-1908) a musician from Pamplona, gained international fame as a violinist, performing at the top theatres and concerts halls of Europe and America. Thanks to it, his fans, as a proof of affection and admiration give him, as a present, jewels of different types. Between these men's jewels we can see rings, studs, tiepins and watches. Between the different donors we can see sovereigns like the king of Saxony, the emperor of Brazil, the queens of England and Spain or the empress of Germany, as well as members of the aristocracy like the Prince of Wales or the baron Rostchild. All of which allowed the Spanish violinist to get a small but select collection of jewels of international styles that he bequeathed to the Pamplona City Council to form part of a museum dedicated to him.

A través de los siglos, uno de los factores que nos va a permitir comprobar la evolución de la sociedad va a ser el arte. Los diferentes estilos que se suceden a lo largo de la historia van a marcar la evolución de una sociedad cambiante, siempre dispuesta a innovar y a mostrarse a la última. Reflejo de este arte y esta sociedad va a ser la moda, tanto en el vestir como en los complementos, que se van a ir transformando según el devenir de los acontecimientos y las preferencias del momento, adaptándose a las situaciones cambiantes de gustos y estilos. Y esta moda va servir para proyectar al exterior la imagen de las personas que la portan, y de este modo para marcar su estatus social y económico en el contexto en que se desenvuelven.

Aunque tradicionalmente ha sido la moda femenina la más analizada y estudiada, ya que era la que centraba la atención y marcaba la pauta de los cambios a seguir, también la moda masculina se desenvolvió en el mismo contexto que esta, y sufrió la misma evolución y experimentó los mismos cambios para los que deseasen estar a la última y ser considerado como personaje de su tiempo, adaptando su vestuario y complementos según los dictados del momento[1].

[1] F. Chenoune, *A history of men's fashion*, Paris, 1993.

Pero todos estos avances en modas estaban sujetos al dictado de la etiqueta y las clases sociales, que durante los siglos del Antiguo Régimen marcaron en gran medida el devenir de la sociedad. Va a ser a lo largo del siglo XIX, cuando al albur de la Revolución Francesa y la Revolución Industrial y los cambios que propugnan, se viva también una sustitución de las clases sociales dominantes. Así, en muchos países la aristocracia, rectora hasta ese momento de gustos y costumbres, va a dar paso a la burguesía, que traerá aires nuevos, no solo en lo económico y político, sino también en las formas de relacionarse y de desenvolverse.

Todos estos cambios sociales y de costumbres van a verse reflejados en la moda, no solo la femenina, sino también la masculina, que adoptará modelos más libres y prácticos, que les permita adaptarse a las actividades del hombre moderno, tanto laborales como de ocio. Se producirá la sustitución de los aparatosos trajes de etiqueta y las emperifolladas vestimentas dieciochescas por trajes que se adapten a la nueva situación laboral del hombre y que le permitan mayor libertad de movimientos; ropa más práctica, que, por la noche y durante las celebraciones, en el ámbito más mundano de las relaciones sociales, se volverá más sofisticada. Y estos cambios no solo los veremos en la moda, sino que también la joyería experimentará la misma evolución. Así, veneras y encomiendas de órdenes militares, presillas, hebillas y cadenas, empuñaduras de espadas, lazos y corbatas, botones y sortijas, que constituían los complementos imprescindibles de los hombres del Antiguo Régimen, y que marcaban su estatus y posición en la sociedad, son ahora sustituidas por piezas menos aparatosas y ostentosas, como relojes y leontinas, alfileres de corbata, botonaduras, sortijas, pitilleras o empuñaduras de bastón.

Y todo ello se acentuará dentro de la sociedad de la *Belle Époque*[2], optimista y despreocupada, en la que el hombre es un diletante amante de las artes y del *savoir faire*. París se convierte en el centro de este mundo, al que van a imitar el resto de capitales europeas y americanas. Las clases altas de todos los países van a llegar a la “Ciudad de la luz” atraídas por su forma de vida, e importarán estas modas y costumbres a sus lugares de origen, donde serán imitadas con verdadera pasión. Así, en esta nueva sociedad imperaba el buen gusto, el amor por el lujo y la exquisitez en los detalles; se vivía a la moda; y proliferaban las joyas y los complementos realizados en ricos materiales, ya que los protagonistas de este escenario se rodeaban de objetos bellos y refinados que reflejaban su personalidad y gusto

Dentro de este gusto por la moda y la atención a los detalles, ocupaba un lugar importante el uso de la joyería, que reflejaba no solo el gusto y la personalidad del portador, sino que también marcaba su posición y estatus dentro de esa sociedad. Así, la utilización no solo de joyas de uso personal, sino también de objetos utilitarios realizados en ricos materiales va a ser obligado, como podemos ver en los *objets de vertu* de las grandes casas joyeras del momento. Igualmente va a contribuir a este esplendor de la joyería el descubrimiento de nuevas minas de diamantes, como las de Sudáfrica, que van a proporcionar piedras de gran tamaño y calidad a un mercado ávido de piedras preciosas y nuevas alhajas[3].

Pablo Sarasate (1844-1908)[4]

Reconocido y admirado mundialmente, el violinista navarro Pablo Sarasate se constituye como una de las figuras más insignes de la música en España a finales del siglo XIX y principios del XX. Aunque nacido en Pamplona, donde recibió su primera formación, pronto se trasladó a Santiago

---

2 *Ibidem*, pp. 65-134.

3 H. Bari, C. Cardona y G. C. Parodi, *Diamanti. Arte, Storia, Scienza*, Roma, 2002.

4 J. Altadill, *Memorias de Sarasate*, Pamplona, 1909.

de Compostela para continuar la misma con el primer violinista de la catedral, y posteriormente en Pontevedra. Aquí conoció a Juana de la Vega (1805-1872), condesa de Espoz y Mina, viuda del general navarro Francisco Espoz y Mina (1781-1836), paisano de Sarasate, quien le becó para continuar sus estudios en Madrid. Tal era el talento del pamplonés que pronto obtuvo una nueva beca, esta vez de la reina Isabel II, para seguir su carrera en el conservatorio de París, donde llegó en 1856. Al año siguiente de su llegada Pablo Sarasate obtuvo el primer premio del conservatorio de violín, lo cual le abrió las puertas de todas las salas de conciertos, y supuso el inicio de una brillante carrera como concertista que le llevó a actuar ante las principales figuras de la época, así como en las mejores salas de conciertos de todo el mundo, en las que recibió lo máximos honores y reconocimientos.

Su fama y prestigio le llevó a tocar no solo en las grandes salas europeas y americanas, donde era aclamado por el público, sino que igualmente fue reclamado por diferentes gobernantes de todo el mundo, a quienes ofrecía conciertos en sus residencias. Estas sesiones privadas eran recompensadas a Sarasate con el privilegio de gozar de la intimidad de estas elites, pero también con la entrega de un presente al violinista que sirviese como recuerdo de la misma, habitualmente una joya. También en sus grandes recitales Sarasate fue obsequiado con diferentes regalos por un público fiel y devoto, desde personas particulares a instituciones públicas y privadas que de este modo quisieron demostrarle su afecto. Aunque muchos de estos presentes se tradujeron en joyas y piezas de artes decorativas, muestra de lo cual son las piezas aquí estudiadas o su colección de bastones[5], además recibió instrumentos musicales, como el violín Stradivarius regalado por la reina Isabel II[6]. La mayoría de estas piezas fueron posteriormente legadas por Pablo Sarasate para formar el museo que el Ayuntamiento de Pamplona pensaba dedicar al insigne violinista con los fondos legados por el músico[7]. En dicha institución se custodian hoy en día todas estas alhajas, además de otras obras de artes decorativas, así como pinturas, esculturas, fotografías, instrumentos musicales, mobiliario, etc., que el músico había reunido a lo largo de su vida y carrera.

Sin embargo, a pesar de la riqueza de estos presentes y de que sus numerosos admiradores quisieron obsequiarle con semejantes piezas, estos se encontraron con que el músico pamplonés, a pesar del prestigio y fama alcanzados, no fue hombre aficionado a los lujos, y mantuvo la austeridad en el vestir, como señala su biógrafo, Julio Altadill, que recogía la prensa:

> "El insigne violinista, que nada tenía de vanidoso y mucho de simpática sencillez, no usaba joya alguna de las infinitas que poseía, testimonio de admiración y agradecimiento de aficionados y sociedades á las que con frecuencia prestaba su generoso concurso el artista incomparable. No gustaba del empleo de esas alhajas, que guardaba arrinconadas en el olvido, y esto que pasaba desapercibido al principio, hizo pensar más tarde a los que se satisfacían en rendirle tributos valiosos de reconocimiento, qué clase de recuerdos serían los que menos disgustarían al eminente Sarasate, poco propicio á recibir regalos"[8].

5 I. Miguéliz Valcarlos, "Un ejemplo de joyería masculina: empuñaduras de bastón del violinista Pablo Sarasate", en J. Rivas Carmona (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2013,* Murcia, 2013, pp. 343-363.

6 Sarasate poseyó dos violines Stradivarius, el regalado por la reina y otro comprado por él a Gand y Bernadel, uno de los cuales legaría a su muerte al Real Conservatorio de Música de Madrid, junto a la cantidad de 25 000 francos para constituir un premio de violín, que posteriormente se convirtió en el Premio Nacional de Violín.

7 Archivo Municipal de Pamplona (AMP), Libro de Actas n.º 136, Sesión de 18 de febrero de 1900, fol. 340.

8 J. Altadill, *op.cit.,* pp. 431-432.

Y es que el regalo de piezas de joyería era algo recurrente a lo largo de la historia, no quedando solo ceñido al universo femenino, y abarcando desde obsequios institucionales por parte de gobernantes hasta presentes privados, desde miniaturas con retratos reales hasta alhajas de uso diario, que testimoniaban el afecto o la gratitud del donante. Así, estos presentes se documentan a través de los siglos, e incluyen también a artistas, no siendo Sarasate el único músico de su tiempo que los recibió. De este modo, también músicos y cantantes que actuaban junto al violinista recibieron importantes regalos; así, tras un concierto en San Sebastián con la orquesta del Gran Casino, en septiembre de 1896, al músico navarro se le regaló una cartera con cantoneras de plata y en el centro, una cartela también de plata con una inscripción conmemorativa, mientras que el donostiarra Enrique Fernández Arbós (1863-1939), también violinista, recibió "un precioso bastón con puño de oro en el que va grabado el nombre del artista, y una cartera análoga a la anterior"[9].

Y es que dentro de este concepto de joyería se englobaban muchas más tipologías de lo que hoy entendemos y consideramos como joya, incluyendo:

> "Broches con iniciales, cadenas de relojes, leontinas de chaleco, tabaqueras, cajas de cigarros, portalápices, tarjeteros, frascos y todo género de adminículos para hombres y mujeres constituían el mundo de las sorprendentes habilidades de finos artesanos"[10].

En definitiva, joyas y *objets de vertu*, que fueron regalados de manera habitual a Pablo Sarasate por sus devotos admiradores y que abarcan un amplio abanico de tipologías: entre las primeras, sortijas, botonaduras, alfileres de corbata y relojes; entre los segundos, empuñaduras de bastón, pitilleras, cerilleras, etc.

Joyas de Pablo Sarasate

Entre las joyas acumuladas por Pablo Sarasate, casi todas ellas recibidas como regalos por sus numerosos admiradores a lo largo del mundo, podemos establecer una división entre joyas personales, *objets de vertu*, condecoraciones y medallas o coronas conmemorativas. El presente trabajo, y debido al espacio y concisión requerido en el mismo, va a centrarse en las alhajas de uso personal; el resto de piezas queda para posteriores estudios.

En lo relativo a este tipo de joyas, cuatro son las tipologías reunidas por Pablo Sarasate: sortijas, botonaduras, alfileres de corbata y relojes, aunque como ya hemos visto, y debido a la austeridad del violinista, apenas hizo uso de ellas y quedaron relegadas a un segundo plano en vida, siendo recuperadas para su exposición en el museo que el ayuntamiento pamplonés planeaba erigir en memoria del músico. Efectivamente, el 30 de junio de 1897 Sarasate entregó a Alberto Larrondo y de Antero de Irazoqui una serie de alhajas con destino al futuro museo que iba a consagrarle Pamplona, las cuales ambos personajes entregaron al alcalde de la ciudad el 4 de julio de dicho año. Junto a las joyas, también entregó una pormenorizada relación de las mismas indicando por quién le habían sido regaladas[11]. Posteriormente, en 1900[12], y hasta el momento de su fallecimiento, Sarasate fue realizando nuevas entregas de alhajas con destino al

9 *La Vanguardia*, Barcelona, 19 de septiembre de 1896, p. 6.
10 L. Arbeteta Mira, *Ansorena. 150 años en la joyería madrileña,* Madrid, 1995, pp. 17-18.
11 J. Altadill, *op. cit.*, pp. 323-324.
12 AMP, Libro de Actas n.º 136, Sesión de 18 de febrero de 1900, fol. 340.

museo y se fue recogiendo la relación de las mismas en su testamento[13]. Un listado con parte de las alhajas entregadas por el músico al ayuntamiento pamplonés será publicado por *El Eco de Navarra* tras la muerte del artista en 1908[14].

Cinco sortijas

– 1.ª Záfiro y brillantes, regalo de la Emperatriz Augusta de Alemania.

– 2.ª Esmeralda con brillantes, de la Reina Regente de España.

– 3.ª Granate y brillantes, del Rey actual de Sajonia.

– 4.ª Toda brillantes, de la Reina Victoria de Inglaterra.

– 5.ª Un brillante del Emperador Don Pedro del Brasil.

– 6.ª Un reloj del Emperador Napoleón III, esmalte azul é inicial de brillantes.

– 7.ª Un botón de brillantes que puede servir de alfiler, de la Reina Victoria.

– 8.ª Tres botones, perlas y brillantes, de la misma Reina.

– 9.ª Alfiler záfiro y brillantes, del Barón Nataniel de Rostchild.

– 10.ª Botonadura de brillantes: no recuerdo de quien.

– 11.ª Tres brillantes de camisa, del Rey Alfonso XII.

– 12.ª Alfiler de brillantes...: tampoco recuerdo.

– 13.ª Alfiler, perla negra y brillantes, de la Reina Regente de España.

– 14.ª Cuatro botones de camisa, Príncipe de Gales.

– 15.ª Petaca del mismo Príncipe con sus iniciales A. E. y corona real de Inglaterra con rubíes y záfiros, esmeraldas y brillantes.

– 16.ª Cartera oro y corona de turquesas, con lápiz oro y perla, de la Emperatriz Augusta.

– 17.ª Cadena de reloj, oro y brillantes, de México=Casino Español.

Pablo Sarasate

Total diez y siete objetos.

Como podemos ver, la mayoría de estas piezas fueron regaladas al músico por testas coronadas europeas y miembros de la nobleza, tanto titulada como del dinero. Cabe citar al rey de Sajonia, al emperador del Brasil, a las reinas de Inglaterra y España, a la Emperatriz de Alemania, al príncipe de Gales o al barón de Rostchild. Las tipologías conservadas, sortijas, botonaduras, alfileres de corbata y relojes, constituyen las alhajas más habituales e imprescindibles dentro del vestuario masculino a lo largo de finales del siglo XIX y principios del XX. Todas ellas están realizadas en metales nobles con engastes de pedrería, siguiendo modelos internacionales propios de finales de siglo, que caerán en desuso en fechas posteriores.

13 AMP, Libro de Actas n.º 150, Sesión de 12 de noviembre de 1908, ff. 186-187.

14 Archivo General de Navarra (AGN) *El Eco de Navarra,* 24 de septiembre de 1908, pp. 1-2.

Este conjunto de alhajas está compuesto por diecinueve piezas, de excelente calidad, dado los comitentes y autores de las mismas: cinco sortijas, cinco botonaduras, cuatro alfileres de corbata y cinco relojes. Obras que reflejan el gusto y la moda masculina del último cuarto del siglo XIX y primera década de la siguiente centuria.

Sortijas

La primera de las tipologías que encontramos es la sortija, de la que Sarasate donó al ayuntamiento pamplonés cinco ejemplares. Se trata de piezas muy similares entre sí, todas ellas elaboradas en oro y con diferente pedrería en el chatón. Así, la emperatriz Augusta de Alemania le regaló una sortija (figura 1a) de oro mate con chatón central formado por un zafiro talla esmeralda engarzado en garras, rodeado por una cenefa de doce diamantes talla brillante antigua engarzados en garras sobre plata, y brazo recto con los hombros moldurados. A pesar de que la pieza todavía conserva su estuche original, de terciopelo morado con tirador de muelle, no presenta estampado el nombre de la casa autora de la misma, por lo que desconocemos el nombre del joyero que la realizó. Augusta Victoria de Sajonia-Weimar-Eisenach (1811-1890) estuvo casada con Guillermo I (1797-1888), rey de Prusia y emperador de Alemania. Augusta recibió una educación esmerada, tal y como se presuponía a una persona de su posición, en la que se incluyeron clases de música a cargo de Juan Nepomuceno Hummel, compositor y pianista austríaco que había sido discípulo de Mozart, quien despertó en ella gran afición a la música. Augusta era una ferviente admiradora de Pablo Sarasate, quien a su vez conservaba en su casa de París un retrato de la soberana sobre la repisa de la chimenea[15], para quien ofreció conciertos privados en los palacios de Coblenza, Berlín y Potsdam. La presente sortija fue regalada a Sarasate por la emperatriz tras una *matinée* celebrada el 21 de noviembre de 1877 en Wiesbaden en honor de la soberana, con la asistencia de los emperadores. Tan complacido quedó el emperador con este concierto, que invitó al músico a la capital, donde organizó sesiones en la ópera de Berlín los días 10, 12, 15 y 17. Estas funciones tuvieron gran éxito y supusieron la consagración definitiva del navarro, a quien desde ese momento le llovieron las ofertas y peticiones[16]. Posteriormente, el 12 de noviembre de 1879, Sarasate ofreció otra *matinée* en Coblenza en honor de la soberana, en el que estuvo acompañado al piano por Otto Goldschmidt, e igualmente se contó con la participación de Heymannn y Fischer, también violinista[17], tras la cual la emperatriz le obsequió con una sortija de diamantes.

Similar a la anterior es una sortija (figura 1b) con chatón central formado por un diamante orlado por una cenefa de ocho diamantes, todos en talla brillante antigua y engastados en garras, que alternan con pequeños diamantes de talla rosa. Esta pieza fue regalada al músico pamplonés por la reina Victoria I de Inglaterra (1837-1901)[18], probablemente tras uno de los conciertos ofrecidos ante la soberana. Sabemos que el 9 de febrero de 1884, tras un concierto en Osborne-House, la reina Victoria premió a Sarasate con un valiosos obsequio[19], aunque desconocemos si se trataba de esta sortija o de otra alhaja, quizás el alfiler de corbata también conservado por el ayuntamiento pamplonés (figura 6a).Como ya ha quedado dicho, el diseño de esta pieza sigue modelos internacionales, y se pueden encontrar obras muy similares a esta dentro del repertorio de la joyería victoriana[20].

15 J. Altadill, *op. cit.*, p. 396.
16 *Ibidem*, pp. 48 y 325.
17 *Ibidem*, pp. 69 y 325.
18 *Ibidem*, pp. 325.
19 *Ibidem*, p. 151.
20 M. Flower, *Victorian Jewellery,* New York, 2002, pp. 119, 192 y 239.



Figura 1. a) *Sortija con zafiro*. Emperatriz Augusta de Alemania. 1877. Ayuntamiento de Pamplona. b) *Sortija con diamantes*. Reina Victoria de Inglaterra. Ayuntamiento de Pamplona.

Del mismo estilo es otra sortija (figura 2a) con chatón central formado por un diamante talla oval orlado por una cenefa de esmalte azul, y brazo cincelado con motivos vegetales que se bifurca en los hombros, calados, que inscriben elementos vegetales. Esta pieza fue regalada a Sarasate por el emperador del Brasil, Pedro II (1825-1891)[21], probablemente durante una de las giras que llevó a Sarasate a este país en 1867, 1870 y 1886[22]. Nuestro músico tuvo también la oportunidad de tocar ante el emperador brasileño en una visita de este a Viena en la que se ofreció un brillante concierto de gala el 14 de marzo de 1882[23], en honor a Pedro II, de visita oficial en la ciudad. Esta ocasión también habría sido propicia para que el emperador agasajase al músico navarro con tan magnífico regalo. Pedro II fue un monarca atípico para su época, ya

21 J. Altadill, *op. cit.*, pp. 325.

22 *Ibidem*, pp. 32, XVIII y XXII.

23 *Ibidem*, p. 101.



Figura 2. a) *Sortija con diamante y esmalte*. Emperador Pedro II del Brasil. Ayuntamiento de Pamplona. b) *Sortija con granate y diamantes*. Rey Alberto I de Sajonia. Ayuntamiento de Pamplona.

que suprimió las fiestas y los bailes de la corte desde 1852, y dedicaba su tiempo libre al estudio y la lectura; le disgustaba el lujo, que consideraba "un gasto inútil y un robo a la nación", por lo que no se entiende el regalo realizado a Sarasate. El monarca fue finalmente derrocado en 1889, y partió al exilio, primero a Portugal y posteriormente a Francia, donde murió.

La siguiente sortija (figura 2b) presenta un chatón central formado por un granate talla esmeralda engarzado en garras, orlado por una cenefa de diamantes talla rosa montado en garras sobre plata, y brazo recto que se bifurca en los hombros, calados, que inscriben elementos vegetales. Esta pieza fue regalada a Sarasate por el rey Alberto I de Sajonia (1873-1902)[24], ante quien Sarasate había tocado, con asistencia de la corte, en Dresde el 6 de febrero de 1878, el 23 de febrero de 1888, en mayo de 1893, tras el cual el rey Alberto de Sajonia le concedió la Cruz de Albrecht de Sajonia de primera clase[25], y finalmente el 11 de noviembre de 1907. No sabemos

24 *Ibidem*, pp. 325.

25 *Ibidem*, pp. 49, 58, 62 y 69.

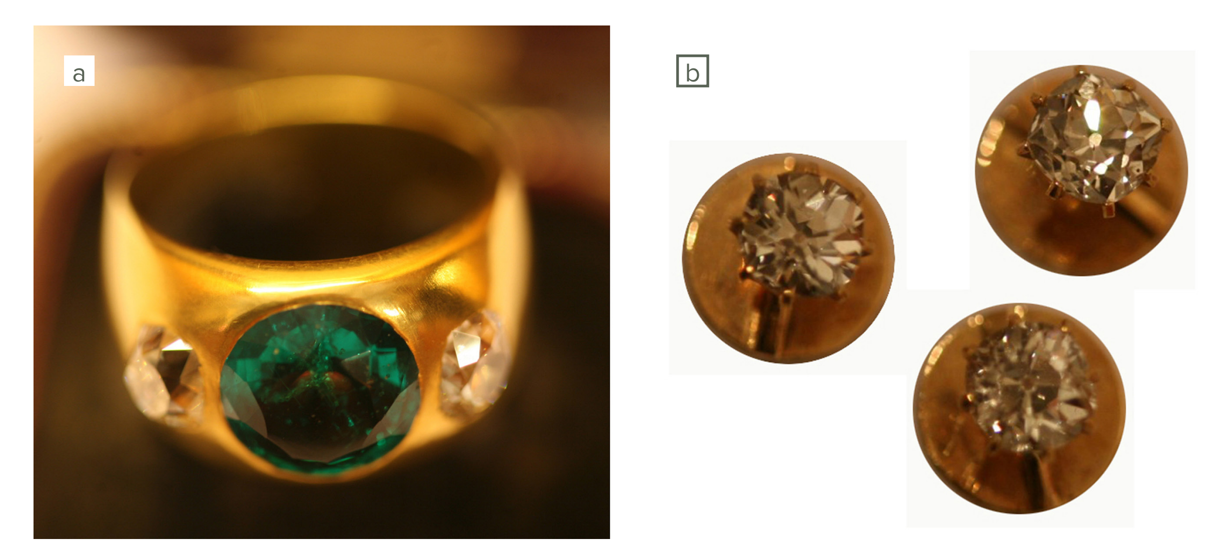


Figura 3. a) *Sortija con esmeralda y diamantes*. Reina María Cristina de España. G.ª Villalba y Florez. Madrid. Ayuntamiento de Pamplona. b*) Botonadura de diamantes*. Rey Alfonso XII de España. Francisco Marzo. Madrid. Ayuntamiento de Pamplona.

tras cuál de estas actuaciones Alberto I habría regalado esta sortija al violinista, aunque pudiera ser cuando la entrega de la Cruz de Albrecht en 1893, para celebrar dicha ocasión.

La última de estas piezas difiere en su modelo de las anteriores, ya que se trata de una sortija (figura 3a) con ancho brazo que en los hombros engasta dos diamantes talla brillante antigua que enmarcan una esmeralda también talla brillante; las tres piedras embutidas. Esta pieza fue regalada al artista navarro por la reina regente de España, María Cristina de Austria (1858-1929)[26]. La soberana era una ferviente admiradora del músico navarro, y Sarasate actuó ante ella innumerables veces, tanto en Madrid como en su residencia de verano en San Sebastián. Así, en un concierto celebrado en Miramar, en el que Sarasate era acompañado por Otto y Berta Goldschmidt, el matrimonio regaló a la reina su piano Bechtein, mientras que la soberana correspondió a su vez espléndidamente, aunque desconocemos si en esta ocasión le entregó la sortija aquí estudiada u otro regalo, como el alfiler de corbata (figura 7a) o uno de los dos bastones que con el mismo origen que esta sortija conserva el ayuntamiento[27]. Esta obra conserva su estuche original, en cuyo interior podemos ver el sello "G.ª Villalba y Florez, Carrera de San Geronimo, 4 y 8, Madrid". Conocemos pocos datos acerca de esta joyería, salvo que inauguraba su nuevo establecimiento en la Carrera de San Jerónimo, 8, el 14 de marzo de 1882[28].

Botonaduras

Otra de las tipologías presentes entre las alhajas donadas por Sarasate al ayuntamiento pamplonés es la de botonadura, pieza muy habitual en la joyería masculina y que se ha conservado hasta nuestros días. Constituye una serie de tres o cuatro botones para colocarse en la camisa cuando le hombre viste chaqué, frac o esmoquin, y es por tanto complemento imprescindible en la vestimenta de un caballero. Generalmente, las botonaduras formaban conjunto con los gemelos, tanto en cuanto a diseño como a materiales. Sarasate donó al regimiento pamplonés, para que formasen parte del museo a él dedicado, cinco de estas alhajas. La primera de ellas es una botonadura (figura 3b) formada por tres botones de diamantes talla antigua, montados en garra, con barra lisa que los une a una cabeza circular lisa. Este conjunto conserva su estuche

26 *Ibidem*, p. 325.

27 J. Altadill, *op. cit.*, p. 280; e I. Miguéliz Valcarlos, *op. cit.*, pp. 343-363.

28 *El Día*, Madrid, 14 de marzo de 1882, p. 3.



Figura 4. a) *Botonadura de perlas y diamantes*. Reina Victoria de Inglaterra. 1896. Ayuntamiento de Pamplona. b) *Botonadura de diamantes y esmalte con dibujo de corona.* Emperatriz Augusta de Alemania. 1886. Ayuntamiento de Pamplona.

original, de terciopelo granate que en el interior presenta la inscripción "Fco. Marzo. Madrid", y en el exterior tiene grabada a fuego una corona imperial. Tal y como esta inscripción indica, esta botonadura procede de la Joyería Marzo, casa fundada en Madrid hacía1860 y que tuvo actividad hasta principios del siglo xx, siendo su primer propietario Francisco Marzo[29]. Entre las realizaciones más conocidas de este establecimiento se encuentran la corona para la reina Mercedes, la diadema y collar de perlas y diamantes que la reina María Cristina y los duques de Montpensier regalaron a la infanta Eulalia por su boda con el infante Antonio de Orleans, o la diadema de perlas y diamantes de la reina María Cristina, hoy propiedad de la casa real[30]. Esta botonadura fue un regalo del rey Alfonso XII de España (1857-1885)[31], para quien el músico tocó en numerosas ocasiones, por lo que habría que datarla entre 1874 y 1885, fechas del reinado de este soberano.

La siguiente botonadura (figura 4a) está formado por tres botones de doble cabeza formados por chatón con perla central rodeada por una orla de catorce diamantes talla rosa engastados en garras sobre plata, con barra en forma de doble "C" contrapuesta que la une a una cabeza en forma de anillo recto liso. Dicha alhaja fue regalada a Sarasate por la reina Victoria de Inglaterra (1837-1901), quien ya habíamos visto que también había le obsequiado con una sortija y un alfiler de corbata (figuras 1b y 6a),tras una serie de conciertos que el músico había ofrecido ante la soberana en Windsor y Osborne en 1896[32]. Se trata de una pieza muy similar en su diseño

---

29 F. Martín, *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional*, Madrid, 1987, p. 381, y Montañés, L., *Joyas*, Diccionarios Antiquaria, Madrid, 1987, p. 166.

30 F. Rayón y J. L. Sampedro, *Las joyas de las reinas de España. La desconocida historia de las alhajas reales*, Madrid, 2004, pp. 244-261 y 274-281.

31 J. Altadill, *op. cit.*, p. 325.

32 *Ibidem*, pp. 167 y 325.

a los pendientes que el príncipe de Gales, futuro Eduardo VII, entregó a su prometida, Alejandra de Dinamarca, como regalo de boda en 1862, junto a un broche y un collar, todo ello realizado por la joyería londinense R.&S. Garrard & Co[33]. Probablemente gracias a este regalo, el diseño de esta pieza se va a hacer popular en Inglaterra durante la segunda mitad del siglo XIX[34]. En la colección Woolf se conserva un alfiler muy similar a esta botonadura, obra de Friedrich Koechli[35].

Sigue un estuche (figura 4b) con un juego de cuatro botones masculinos de doble cabeza circular unidos por una barra recta. En la cabeza superior presenta coronas imperiales formadas por un aro empedrado de diamantes y crestería con florones que inscriben diamantes, todo ello sobre un casquete de esmalte rojo rematado por un diamante. La cabeza posterior es lisa, con una moldura cóncava. Esta botonadura fue regalada a Pablo Sarasate por la emperatriz de Alemania y reina de Prusia, Augusta de Sajonia-Weimar-Eisenach (1811–1890), esposa del emperador Guillermo I (1797–1888), quien ya había obsequiado al músico navarro una sortija (figura 1a). Augusta, gran aficionada a la música era ferviente admiradora de Sarasate a quien solicitaba que acudiese a tocar a palacio en cuanto tenía noticias de su llegada a Berlín. De este modo, Otto Goldschmidt, en carta a Baldomero Navascués, primo del músico decía que

> La Emperatriz quiere mucho a Pablo, al grado de que cada vez en seguida de nuestra llegada a Berlín al hotel, se presenta un chambelán con el deseo de oir a Pablo a las 4 de la tarde, que es cuando se reúnen 6 u 8 personas para el the, y el Emperador viejo viene también[36].

Según relata Goldschmidt, la música de Sarasate hacía que la emperatriz se olvidase de sus dolencias, y por ello invitó al músico a su residencia de verano de Coblenza en 1886, donde le hizo tocar para ella todos los días, en agradecimiento a lo cual "le regaló a Pablo su retrato en oro y un par de gemelos en oro batido con su corona en piedras preciosas"[37].

Se conserva también un estuche con un juego de tres botones y dos gemelos circulares (figura 5a). Los gemelos, de doble cabeza, son de gran formato, con la cabeza anterior con un diamante embutido en el centro y la posterior lisa, mientras que la botonadura está formada por un diamante engarzado en garras unido mediante una barra a una cabeza circular lisa, con una muesca en forma de "u". Es una de las pocas joyas que podemos reconocer en diversas fotografías tomadas a Sarasate, en las que uno de los gemelos, gracias a su tamaño, se aprecia perfectamente en la muñeca derecha del músico. Esta botonadura le fue regalada al violinista por Eduardo, príncipe de Gales, futuro Eduardo VII, tras un concierto en su residencia de MarlboroughHouse[38]. El mismo príncipe había regalado también a Sarasate una "magnífica cigarrera adornada con piedras preciosas" tras un concierto en su residencia londinense a finales de marzo de 1883[39].

Pertenecientes también al legado que Pablo Sarasate realizó al Ayuntamiento de Pamplona, aunque alejados de la riqueza de las piezas ya vistas, es un conjunto de dos botones (figura 5b) circulares de ónix con el borde en plata, que presentan sobre la superficie las iniciales MA y HD en letras vegetales realizadas en plata en su color. Por el reverso presenta una estrella de seis puntas enmarcada por dos círculos, con unas cenefas de triángulo calada, y un pomo circu-

---

33 H. Roberts,*The Queen´s diamonds*, Londres, 2012, pp. 82-93.

34 M. Flower, *op. cit.*

35 G. von Habsburg, *Fabergé. Imperial craftsman and his world*, Londres, 2000, p. 338.

36 J. Altadill, *op. cit.*, p. 55.

37 *Ibidem*, pp. 55 y 69.

38 *Ibidem*, p. 325.

39 *Ibidem*, p. 148.



Figura 5. a) *Botonadura y gemelos con diamantes*. Príncipe de Gales. Ayuntamiento de Pamplona. b) *Botones de ónix y plata.* Ayuntamiento de Pamplona.

lar plano. Se trata de las piezas más sencillas entre las conservadas por Pablo Sarasate, lo cual, unido al hecho de que las iniciales que presentan no se corresponden con las del músico, así como al tamaño de las mismas, nos hace pensar que este las guardase como recuerdo de algún ser querido, y no como piezas propias de uso personal.



Figura 6. a) *Alfiler de corbata de diamantes*. Reina Victoria de Inglaterra. Collingwood&C.ª. Londres. Ayuntamiento de Pamplona. b) *Alfiler de corbata con diamantes*. Casa Ansorena. Madrid. Ayuntamiento de Pamplona.

Alfileres de corbata

Otra de las tipologías de joyería que vemos entre las donadas por el músico navarro a su ciudad natal es la de alfiler de corbata, de los que se conservan cuatro ejemplares. Se trata de una joya muy habitual en la indumentaria masculina de la segunda mitad del siglo XIX y primera del XX, y que tiene su equivalente en la moda femenina en los pasadores de sombrero y en un tipo de broche para la solapa. Actualmente es una joya en desuso para los hombres, aunque se puede ver en abundancia en el comercio, usados como alfileres de solapa por las mujeres. El primero de ellos (figura 6a) es un alfiler articulado por medio de una aguja cilíndrica de oro amarillo terminada en punta, y con cabezal en forma de roseta con un diamante central orlado por una cenefa de diez diamantes, todos ellos talla brillante antigua, engarzadas en garras sobre plata. El cabezal se puede desatornillar del alfiler y ser usado como botón, con un cabezal posterior circular liso, unido al superior mediante una barra cilíndrica. Esta pieza es muy similar a una sortija y a una botonadura (figuras 1b y 4a) también pertenecientes a Sarasate, siendo las tres piezas regalo al artista navarro de la reina Victoria I de Inglaterra (1837-1901)[40]. En el caso de la primera, realizada totalmente con diamantes, al igual que este alfiler, y la segunda con una perla central orlada de brillantes. Como ya hemos dicho, siguen en su diseño el esquema de los pendientes regalados por el Príncipe de Gales, futuro Eduardo VII, a Alejandra de Dinamarca como regalo de boda en 1862, junto a un broche y un collar, todo ello realizado por la joyería londinense R. & S. Garrard & Co[41]. Este alfiler, que sigue diseños del momento[42], fue realizado por la joyería Collingwood & C.ª, casa que surtió de alhajas a la casa real británica a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y primera del XX, como podemos ver en la inscripción presente en el estuche de esta pieza,"Collingwood & C.ª Goldsmiths & Jewellers to the Royal Family. 43". De esta joyería eran sendos regalos recibidos en 1893 por la princesa Mary de Teck, con motivo de su boda con el duque de York, futuro Jorge V. Así, los habitantes de Kensington le entregaron un broche en forma de lazo de diamantes con una perla colgante, el *Kensington Bow Brooch*, en la actualidad propiedad de Isabel II[43], mientras que la reina Victoria le regaló una tiara de diamantes convertible en collar[44]. También de esta casa es una tiara de hojas de mirto de la colección Albion Art (Japón)[45]. En la colección Woolf se conserva un alfiler muy similar a este, pero con el diamante central sustituido por una perla, obra de Friedrich Koechli[46], siguiendo el esquema que podemos ver en la botonadura de la figura 4a.

40 *Ibidem*, p. 325.
41 H. Roberts, *op. cit.*, pp. 82-93.
42 M. Flower, *op. cit.,* pp. 43
43 L. Field, *The Queen's jewels. The personal collection of Elizabeth II*, Londres, 1987, pp. 134-135, y H. ROBERTS, *op. cit.,* pp. 142-143.
44 H. Roberts, *op. cit.*, pp. 188-191.
45 G. Munn, *Tiaras. A history of splendour*, Londres, 2002, p. 299.
46 G. von Habsburg, *op. cit.*, p. 338.

La siguiente obra es un alfiler (figura 6b) articulado por medio de una aguja cilíndrica de oro amarillo terminada en punta, y cabezal en forma de media luna con diamantes talla brillante antigua engarzados en garras. Este alfiler es una realización de la joyería Ansorena, tal y como podemos ver por la inscripción del estuche de la misma, "Casa Ansorena. Madrid". El tema de la media luna, así como el de las estrellas, fue muy habitual a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, siendo varias las piezas de la Casa Ansorena que presentan este diseño. Ansorena se constituyó como una de las principales joyerías madrileñas a finales del siglo XIX y principios del XX; trabajaba para la real casa, para la que, entre otras piezas, realizó la tiara de las flores de lis que Alfonso XIII diera en 1906 como regalo de boda a su prometida la princesa Victoria Eugenia de Battenberg, y que todavía permanece en poder de la casa real. Una de las piezas más importantes realizada por esta joyería son las coronas, halo y sobre halo, de la Virgen del Pilar, realizadas en 1905 por suscripción popular[47].



Figura 7. a) *Alfiler de corbata con perla negra y diamantes*. Reina María Cristina de España. Ayuntamiento de Pamplona. b*) Alfiler de corbata con diamantes zafiros.* Barón Nathaniel de Rostchild. Friedrich Hartung. Viena. Ayuntamiento de Pamplona.

También de procedencia española es un alfiler de corbata (figura 7a) articulado por medio de una aguja cilíndrica de oro amarillo terminada en punta, y con cabezal compuesto por una perla negra enmarcada por cuatro diamantes talla brillante antigua engastados en garras. Esta obra fue regalada al artista navarro por la reina regente de España, María Cristina de Austria[48], la cual poseía una importante colección de joyas, entre ellas numerosas piezas con perlas negras. La simplicidad de ejecución y diseño de esta pieza, donde el protagonismo recae tanto en los diamantes como en la perla, sin ningún tipo de montura que las englobe, no le resta belleza, en un juego de proporciones en forma de cruz griega de gran originalidad. Muy similar a este alfiler, en cuanto a la sobriedad en sus líneas y a los materiales utilizados, es un collar de oro amarillo, perlas negras y diamantes talla brillante, que, perteneciente a la reina María Cristina, conserva en la actualidad la reina doña Sofía[49]. Igualmente, similar a esta obra son algunos de los diseños de la joyería Ansorena, por lo que no habría que descartar que fuese una de sus realizaciones[50].

A talleres europeos hay que vincular un alfiler (figura 7b) articulado por medio de una aguja cilíndrica de oro amarillo terminada en punta, y con cabezal en forma de herradura con diamantes talla brillante antigua y zafiros talla cojín engarzados en grano, y orla interior empedrada de diamantes talla rosa engastados en grano. La parte inferior del cabezal tiene una cenefa de arcos de medio punto invertidos calada. Al igual que hemos visto con la media luna y las estrellas, el tema de la herradura, fue un motivo muy recurrente en la joyería de la segunda mitad del siglo XIX, como podemos ver tanto en diseños de alfileres de corbata, como de otras tipologías dentro de la joyería del momento[51]. Se trata de una pieza realizada por la joyería vie-

---

47 L. Arbeteta Mira*, op. cit.*, 1995, pp. 72-81 y 96-97.

48 J. Altadill, *op. cit.*, pp. 282 y 325.

49 F. Rayón y J. L. Sampedro, *op. cit.*, pp. 275-287.

50 L. Arbeteta Mira, *op. cit.*, pp. 62 y 134-135.

51 M. Flower, *op. cit.,* pp. 90, pp.234-235 y 238.

nesa Friedrich Hartung, tal y como podemos ver gracias a la inscripción presente en su estuche "Friedrich Hartung. Joaillier. Kohlmarkt N.º 4. Wien". Este alfiler fue regalado a Pablo Sarasate por el barón Nathaniel de Rostchild[52], de la rama austriaca de esta conocida, prolija y acaudalada familia de origen judío, con ramas en París, Londres y Viena, y que ejerció el mecenazgo de las artes, reuniendo una importante colección. No era este el único alfiler en forma de herradura que poseyó Sarasate, ya que también tenía otro de oro y brillantes, regalado por Emilio Rubión[53]. Igualmente, regalo del mismo barón de Rostchild es un bastón con rica empuñadura de oro que en la parte superior monta un zafiro blanco talla cojín orlado de zafiros, también conservado en el ayuntamiento pamplonés[54].

Relojes

Finalmente, nos encontramos con una tipología, la de relojes, que, aunque no son propiamente obras de joyería sino de relojería, están muy vinculadas a esta, pudiendo hablar en algunos casos, como de varias de las obras aquí estudiadas, de relojes joya. Cinco son los relojes que Pablo Sarasate legó al ayuntamiento pamplonés, dos de ellos de gran sencillez, otros dos engastados con pedrería y esmalte y un quinto obra de damasquinado. Así, un reloj de bolsillo (figura 8a) en oro amarillo con tapa abatible en el anverso, con decoración incisa en las tapas de malla romboidal, con tondo liso en el centro. Esfera de porcelana blanca con números arábigos, agujas de horas y minutos, y pequeña esfera segundera, e inscripción de autoría A. Lardet. Fleurier. Presenta tirador en forma de poma, con corona estriada, y asa en "C" de disposición horizontal. En el interior de la tapa tiene estampada la marca de París, cabeza femenina de perfil. Esta pieza conserva su estuche de cuero marrón con las iniciales PS en plata en su color sobrepuestas. Se trata de una obra de gran sencillez y carácter utilitario, que responde a modelos comunes de relojería en estos momentos. La Casa Lardet fue fundada en Fleurier (Suiza), perduró hasta principios del siglo xx, y ganó en 1878 una medalla de bronce en relojería en la Exposición Universal de París.

Muy similar a esta es otro reloj de bolsillo (figura 8b) en oro amarillo con reverso cerrado por tapa y anverso visto con esfera de porcelana blanca, de orilla moldurada, con números arábigos, agujas horarias y minuteras, y esfera menor segundera, e inscripción de autoría "L. Leroy et Cie". El reverso es liso y presenta las iniciales PS esmaltadas en azul. Presenta tirador en forma de poma, con corona estriada, y asa en "C" de disposición horizontal. Cuelga de una leontina de oro amarillo con eslabones horizontales y circulares alternos, con cierre de barra cilíndrica. También conserva el estuche original, que lleva estampadas las iniciales del maestro navarro PS, así como el sello de autoría de la casa "Fabrique D'Horlogerie, L. Le Roy y Cie, Veritable Ancne. Mson. Leroy & Fils, Horlogers de la Marine, 7. Bd de la Madeleine, Fondée en 1785, 13-15 Palais Royal, Paris, Grand Prix, 1900". En el ayuntamiento pamplonés se tiene recogido este reloj como el usado por el violinista desde 1890 hasta el 2 de julio de 1907, cuando lo entregó al ayuntamiento. Sin embargo en el estuche en que se guarda este reloj figura la obtención del Gran Premio en la Exposición Universal de 1900 por esta casa relojera. Asímismo la casa se trasladó al Boulevard de la Madeleine, dirección que aparece en el estuche, en 1901, lo que indicaría que el reloj es posterior a esta fecha. Esta relojería fue fundada en 1785, y se convirtió pronto en una de las casas favoritas de la realeza y aristocracia francesa; en 1835 obtuvo el título de proveedor de la marina[55]. Probablemente, tanto esta pieza como la anterior serían las usadas diariamente por Sarasate, ya que la sencillez de su ejecución las hacen ideales para su uso diario, coincidiendo además con la sobriedad en los gustos personales del artista.

52 J. Altadill*, op. cit.*, p. 325

53 *Ibidem*, p. 83.

54 I. Miguéliz Valcarlos, *op. cit.*, pp. 353 y 356.

55 P. Brateau, M. Daumas y R. Ardignac, *Dictionnaire des Horlogers Français*, Paris, 1972.



Figura 8. a) *Reloj*. A. Lardet. Fleurier. Ayuntamiento de Pamplona. b) *Reloj*. L. Leroy et Cie. París. Ayuntamiento de Pamplona.

Mayor riqueza, en desacuerdo con la austeridad del maestro que nos señala su biógrafo, presentan los siguientes relojes. El primero de ellos (figura 9a) se articula por medio de tapas convexas con decoración de roseta pentagonal enmarcada por una cenefa de "cuadrilóbulos" y tréboles alternos, todo ello empedrado de diamantes talla brillante antigua engastados en grano, orlado por una cenefa vegetal paralela al borde. En la tapa del anverso se dispone la siguiente inscripción "Varios Compatriotas a Sarasate México". En el interior presenta esfera de porcelana blanca con números arábigos y romanos, agujas de horas y minutos, y pequeña esfera segundero. Tiene tirador en forma de poma con asa ovalada de disposición horizontal y corona estriada, de la que pende una cadena trenzada al bies, en la que se insertan sendos crecientes que abrazan un triángulo, y una anilla, todos ellos empedrados con brillantes talla antigua engastados a grano, en uno de los cuales se repite la citada inscripción. El reloj conserva el estuche original, de terciopelo morado con tirador de muelle, que en el interior presenta el sello de autoría "Diener & Rothacker Mexico. Gran Joyería La Perla". Esta casa fue fundada en México por la familia Dienner, que posteriormente se asociaría con los Rothacker, siendo una de las grandes joyerías mexicanas, a la que también estuvo vinculado Guillermo Kahlo, reconocido fotógrafo y padre de Frida Kahlo. Tal y como atestiguan las inscripciones, este reloj fue regalado a Pablo Sarasate por la colonia española residente en México tras una de sus actuaciones en 1890[56]. A pesar de la sobriedad que caracterizaba a Sarasate, este reloj le fue de gran agrado, prueba de lo cual es que lo usó con frecuencia y lamentó en el momento de su entrega al ayuntamiento pamplonés que a partir de ese momento estuviera siempre parado[57].

De gran riqueza resulta también un reloj (figura 9b) en oro amarillo con esfera de porcelana blanca con números romanos, agujas de horas y minutos y tirador en forma de poma con anilla circular. En el reverso presenta tapa esmaltada en azul, con una "N" timbrada por corona imperial, todo ello empedrado en diamantes talla brillante antigua, y en el interior la inscripción "N.º 4705, Echappement a cylindre huit trous en rubis. Czapek & Cie. Genève". Conserva rota la

56 J. Altadill, *op. cit.*, pp. 83, 325 y 366.

57 *Ibidem*, p. 366.



Figura 9. a) *Reloj con diamantes*. Españoles en México. 1890. Diener&Rothacker. México. Ayuntamiento de Pamplona. b) *Reloj con esmaltes y diamantes*. Napoleón III. 1861. Czapek& Cie. Ginebra. Ayuntamiento de Pamplona.

barretina de la leontina, cilíndrica y con barras esmaltadas en los lados, de la que cuelga un trozo de cadena. Este reloj le fue regalado a Pablo Sarasate por Napoleón III (1808-1873) tras un concierto celebrado el 8 de marzo de 1861 en el palacio de las Tullerías[58]. Napoleón III fue el único presidente de la Segunda República francesa entre 1848 y 1852, y posteriormente emperador del Segundo Imperio de 1852 a 1870, siendo el último monarca reinante en Francia. Con respecto a este reloj, Sarasate, en una carta a Alberto Huarte del 7 de diciembre de 1907 desde París, le pedía que le mandasen el reloj, ya que había perdido un trozo de esmalte y el artista lo quería reponer, aduciendo que hacía muy mal efecto, y decía que a su vuelta a Pamplona repondría el reloj en el ayuntamiento[59]. Dado que la barretina presenta pérdidas de esmalte, no sabemos si en su carta Sarasate se refería a este deterioro, y por tanto el reloj nunca se le envío para que lo reparase, o bien este se ha producido con posterioridad. La relojería autora de este reloj tiene su origen en la firma Czapek & Moreau, casa fundada cerca de 1832 en Ginebra por François Czapek, emigrado polaco en Suiza, junto a otro socio, Moreau. Entre 1839 y 1845 Czapek se asoció con Patek formando *Patek, Czapek & Cie*, y tras la separación de ambos Patek fundó su propia compañía, Patek Philippe & Co, casa relojera que todavía hoy sigue activa con gran prestigio. Finalmente, en 1851 fundó su propia compañía Czapek & Cie, firma que en 1861 abrió sucursal en la calle Vendôme de París, se convirtió en proveedora de la casa imperial francesa, y cerró por causas desconocidas en 1869[60].

Finalmente, la última de las piezas a estudiar se aleja en su concepción del resto de las alhajas aquí vistas. Como hemos podido ver, todas las piezas anteriores responden a modelos

58 *Ibidem*, pp. 23, 28 y 325.

59 *Ibidem*, p. 123.

60 A. Tellier y M. Didier Chaponnière, *Time pieces for Royalty*, 1850-1910, by *Patek Philippe*, Geneva, Patek Philippe Museum, 2005, pp. 14–15.

internacionales de joyería y relojería culta, que siguen los mismos patrones y diseños, a pesar de haber sido realizadas en diferentes países. Mientras que el reloj que vamos a estudiar a continuación, realizado en damasquinado, responde a modelos historicistas. El reloj (figura 10), que cuelga de una *châtelaine*, se articula mediante tapas convexas, y se dispone en la del anverso una escena de batalla ecuestre, enmarcada por una triple cenefa, perladas las exteriores y de ondas la interior. Mientras que en la tapa del reverso se sitúa la esfera circular, con números arábigos y aguja horaria y minutera, enmarcadas por las mismas cenefas que en el anverso. El reloj tiene un tirador de muelle para abrir la tapa y un pomo, por el que pasa una anilla circular, y en el que se dispone la inscripción "Alvarez.Toledo", rematado por una corona estriada. El asa cuelga de la *châtelaine*, formada por tres cuerpos decrecientes unidos entre sí por cadenas y mascarones, y un elemento de remate en forma de escudo, en el que están representadas, en el anverso, las armas de Toledo, orladas por la inscripción "El Ayuntamiento y la Comisión de Monumentos Artísticos", y en el reverso un bodegón de instrumentos musicales enmarcado por "A Pablo Sarasate. Toledo. 9 Abril del 1881". Siguen tres cuerpos cuadrados con decoración, solo por el anverso, compuesta por bustos de perfil de guerreros tocados por yelmo, de estilo renacentista, el segundo de los cuales tiene al pie la palabra "Toledo", inscritos en tondos calados y rodeados de elementos vegetales. Como podemos ver por las inscripciones que presenta, este reloj le fue regalado a Sarasate por la Comisión de Monumentos Artísticos de Toledo tras un concierto benéfico a favor de los pobres de dicha ciudad, celebrado el 9 de abril de 1881.



Figura 10. *Reloj damasquinado*. Comisión de Monumentos Artísticos de Toledo. 1881. Álvarez. Toledo. Ayuntamiento de Pamplona.

> *Don Pablo fue obsequiado con un magnífico reloj cuyas tapas de acero pavonado ostentan preciosas y delicadas incrustaciones de oro, con la dedicatoria en el anverso y atributos musicales en el reverso, artística y elegantísima alhaja que le regaló la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la ciudad imperial, por corresponder á dicha Comisión la iniciativa y gestiones de aquel concierto. En la acreditada fábrica de armas de Toledo fue ejecutada la primorosa labor reseñada*[61].

Esta pieza es reflejo de la importancia y auge que el trabajo de adamasquinado experimentó a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, con dos importantes focos de producción: Toledo, donde se realizó este reloj, y Eibar, taller del que el regimiento pamplonés conserva numerosas medallas concedidas por dicha institución a Pablo Sarasate. En ambos centros se produjeron relojes cuyas tapas presentaban una rica decoración damasquinada, como

---

61 *Ibidem*, p. 293.

podemos ver tanto por la pieza aquí conservada como por otras en colecciones particulares[62]. Del mismo autor que este reloj, Álvarez, todavía sin identificar, es una pitillera de la colección Khalili[63].

Bibliografía

Altadill, J. (1909): *Memorias de Sarasate*, Pamplona: Imprenta de Aramendía y Onsalo.

Arbeteta Mira, L. (1995): *Ansorena. 150 años en la joyería madrileña,* Madrid: Ansorena.

Bari, H.; Cardona, C., y Parodi, G. C. (2002): *Diamanti. Arte, Storia, Scienza*, Roma: De Luca Editorid'Arte.

Brateau, P.; Daumas, M., y Ardignac, R. (1972): *Dictionnaire des Horlogers Francais*, Paris.

Chenoune, F. (1993): *A history of men's fashion*, Paris: Flammarion et Cie.

Field, L. (1987): *The Queen's jewels. The personal collection of Elizabeth II*, London: Harry N. Abrams Inc. Publishers.

Flower, M. (2002): Victorian Jewellery, New York: Dover Publications Inc.

Habsburg, G. von (2000): *Fabergé. Imperial craftsman and his world*, London: Booth-Clibborn Editions.

Lavin, D. (1997): *El arte y la tradición de los Zuloaga. Damasquinado español en la colección Khalili*, Bilbao, Bath Midway Press.

Martín, F. (1987): *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional*, Madrid: Patrimonio Nacional.

Miguéliz Valcarlos, I. (2013): Un ejemplo de joyería masculina: empuñaduras de bastón del violinista Pablo Sarasate, en Rivas Carmona, J. (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2013*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 343-363.

Montañés, L. (1987): *Joyas*, Diccionarios Antiquaria, Madrid: Antiquaria.

Munn, G. (2002): *Tiaras. A history of splendour*, London: Victoria & Albert Publications.

Rayón, F., y Sampedro, J. L. (2004): *Las joyas de las reinas de España. La desconocida historia de las alhajas reales*, Madrid: Planeta.

Roberts, H. (2012): *The Queen's diamonds*, London: Royal Collections Publications.

San Martín, J. J.; Larrañaga, R., y Celaya, P. (1981): *El Damasquinado en Eibar*, Eibar: Patronato del Museo de Eibar.

Tellier, A., y Didier Chaponnière, M. (2005): *Time pieces for Royalty, 1850–1910, by Patek Philippe*, Geneva: Patek Philippe Museum.

---

62 J. J. San Martín, R. Larrañaga y P. Celaya, *El Damasquinado en Eibar*, Eibar, 1981, pp. 39, 47, 66; y D. Lavin, *El arte y la tradición de los Zuloaga. Damasquinado español en la colección Khalili*, Bilbao, Bath Midway Press, 1997, p. 162.

63 D. Lavin, *op. cit.,* p. 197.

As cores da honra: jóias-insígnias das ordens militares em Portugal (1750-1825)

Dr. Gonçalo Vasconcelos e Sousa
Universidade Católica Portuguesa (Porto)

Resumen: El lujo de las insignias portuguesas del siglo XVIII y de las primeras décadas de 1800 es el resultado de la abundancia de pedrerías venidas de Brasil. No sólo son los diamantes, sino también los cristales de roca, los topacios y los granates que vienen en gran cantidad permitiendo la ejecución de piezas de joyería de las órdenes de Cristo, de Santiago y de Avis. La evolución de las piezas, los diferentes tipos y el uso social de estos objetos se acercó a lo largo de un período comprendido entre mediados del siglo XVIII y las primeras décadas del siglo XIX.

Abstract: The luxury of Portuguese insignia of the eighteenth century and the first decades of the XIX century owes much to the abundance of gems coming from Brazil. Not only diamonds, but also rock crystal, topaz and garnets are brought over in great number, allowing the execution of jewelry pieces of the orders of Christ, Santiago and Avis. The evolution of these pieces, their different types and their social use are approached spanning a period from the mid-eighteenth century to the first decades of the nineteenth century.

Nenhum historiador da joalharia portuguesa do Antigo Regime ficou indiferente ao estudo das insígnias das ordens militares[1]. Peças de dimensão altamente simbólica no âmbito da sociedade portuguesa do período (Pimentel, 1994), atingiram uma relevância no universo da Falerística internacional, que a centúria de Setecentos verá triunfar. António Filipe Pimentel incluiu-as numa nova categoria, a *joalharia de função*, introduzindo conceptualmente o seu papel de representatividade social (Pimentel, 2000).

Se o ouro e o esmalte caracterizavam, em geral, os exemplares portugueses até ao século XVII, a pedraria qualificaria as insígnias de Setecentos e parte de Oitocentos, marcados pela abundância de pedraria, em geral proveniente do Brasil (Sousa, 2013).

Neste estudo vamos percorrer o universo das jóias portuguesas ligadas às diversas ordens militares (Cristo, Santiago, Avis e Malta) durante os anos que medeiam entre cerca de 1750 e 1825, analisando distintas questões que passam pelo uso social dos objectos, os materiais em que eram executados e as opções estéticas neles incorporadas.

A iconografia das ordens e os adornos de representação entre 1750 e 1825: A execução das insígnias, por entre os metais e as pedrarias

O facto de a Ordem de Cristo ocupar um lugar dianteiro entre as várias ordens –evidenciado pelas habituais figurações régias usando assuas insígnias (figura 1)–, teve consequências no núme-

[1] Vd., por exemplo, Pimentel, 1994; Orey, 1995; Pimentel, 1999; Silva, 1999; Sousa, 1999.



Figura 1. *Retrato da rainha D. Maria I usando a banda vermelha e a insígnia da Ordem de Cristo,* cerca de 780-1790. Leilão do Palácio do Correio Velho, 19 e 20 de Junho de 2012.



Figura 2. *Colecção de hábitos de lançar ao pescoço da Ordem de Cristo* do último terço do século XVIII/primeiro quartel do séc. XIX, que pertenceu a D. Manuel de Souza e Holstein Beck, conde da Póvoa. Leilão do Palácio do Correio Velho, 19 e 20 de Junho de 2012.



Figura 3. *Conjunto de insígnias de lapela da Ordem de Cristo* do último terço do século XVIII/primeiro quartel do séc. XIX, que pertenceu a D. Manuel de Souza e Holstein Beck, conde da Póvoa. Leilão do Palácio do Correio Velho, 19 e 20 de Junho de 2012.

ro e qualidade das peças de joalharia sobreviventes (figuras 2-4). A criação de insígnias das outras ordens portuguesas –Sant'Iago e Avis[2]–, socorrendo-se especialmenteda abundância de gemas brasileiras na segunda metade do século XVIII, permitiu a execução de exemplares que acompanharam a evolução das alterações estéticas e estilísticas do Século das Luzes, vindo a terminar, na transição com Oitocentos, com peças luxuosas e dignas de realce[3]. Outra ordem com forte impacto na realidade social portuguesa foi a de Malta, que também deixou numerosos vestígios entre as insígnias existentes em Portugal (Sousa 1994; Sousa 1996-1997).

Na representação iconográfica das distintas ordens, a cruz em si –cruz de Cristo, cruz de Sant'Iago, cruz de Avis (figura 5) ou cruz de Malta– pode ser envolta ou sobreposta, no plano superior, por uma diversidade de remates e complementos ornamentais, numa demonstração da

2 Excluindo, propositadamente, desta análise os exemplares das Ordens da Torre e Espada (renovada em 1808), de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa (1818) e das damas de Santa Isabel (1801-1804).

3 Desde os finais de Setecentos até meados do século XIX, diversos catálogos de ourives apresentam modelos distintos de insígnias para as diversas ordens, como se pode verificar *in* Sousa, 1999: 184, 185, 196 e 197; Sousa, 2011a: 1, 5, 10, 41; Sousa, 2011b: XLI, LIV, LV e LVI.

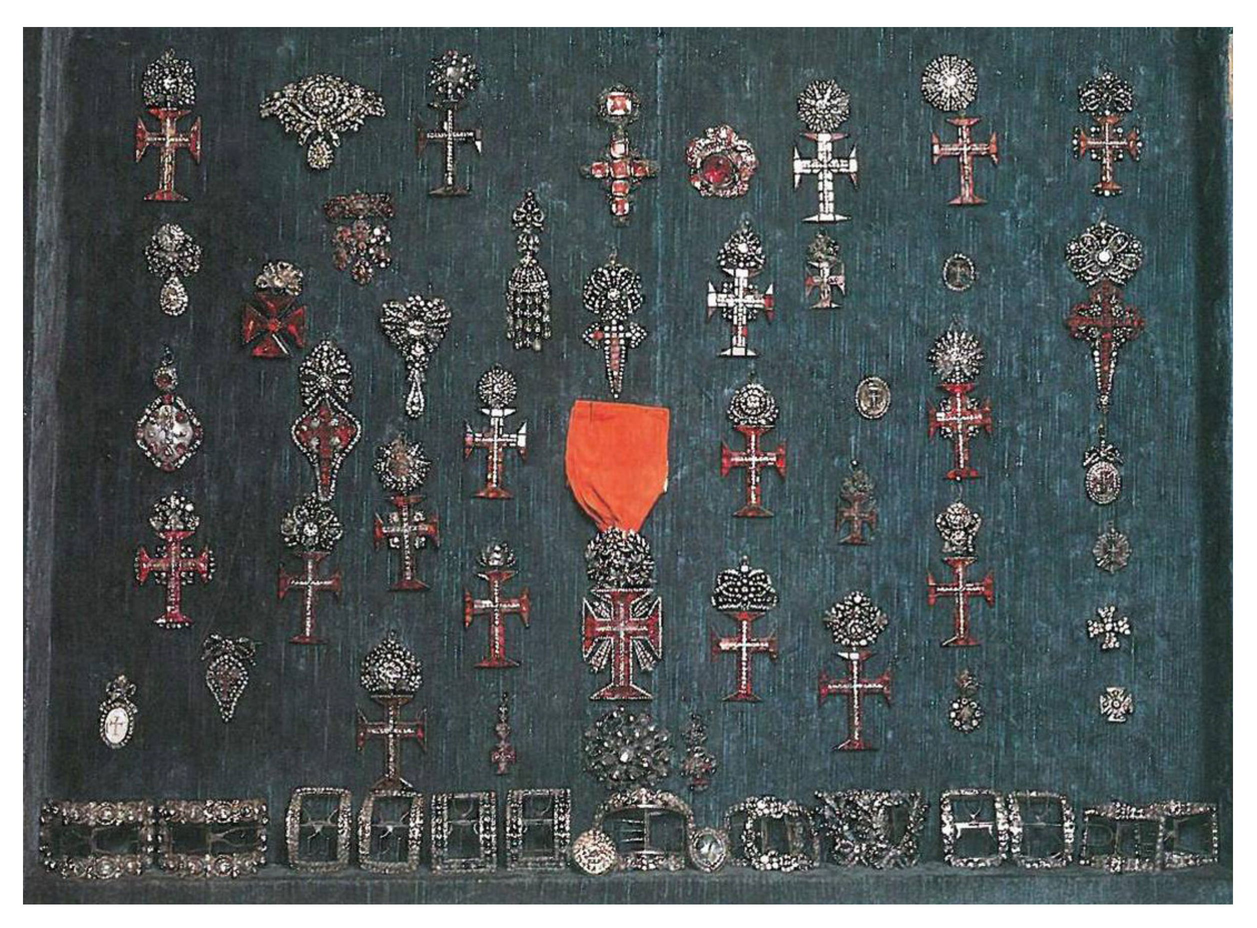


Figura 4. *Colecção de insígnias das ordens de Cristo e de Sant'Iago, entre outras tipologias de adornos*, que pertenceu ao ourives do Porto Luiz Ferreira (1909-1994). Fot. de Pedro Canto Brum.

excelência dos ourives do ouro e cravadores de pedraria do período em consideração.

As pedras triunfam sobre a arquitectura da base, e o cromatismo específico de cada ordem assiste ao complemento com gemas de outras cores, sem, contudo, prejudicar a policromia, sob pena de confusão com outro tipo de jóias, sobretudo femininas.

A cruz constituía o cerne da peça, devendo ser realçada do conjunto de elementos constituintes do objecto. Nas tipologias, destaque para os hábitos de lançar ao pescoço, a que se vieram juntar, sobretudo na versão neoclássica, os hábitos de lapela.

Se tal se pode observar no que diz respeito aos hábitos de lançar ao pescoço, é nas insígnias de lapela que a profusão de modelos alcança especial significado (figuras 6 e 7). Os motivos ornamentais neoclássicos, em vigên-

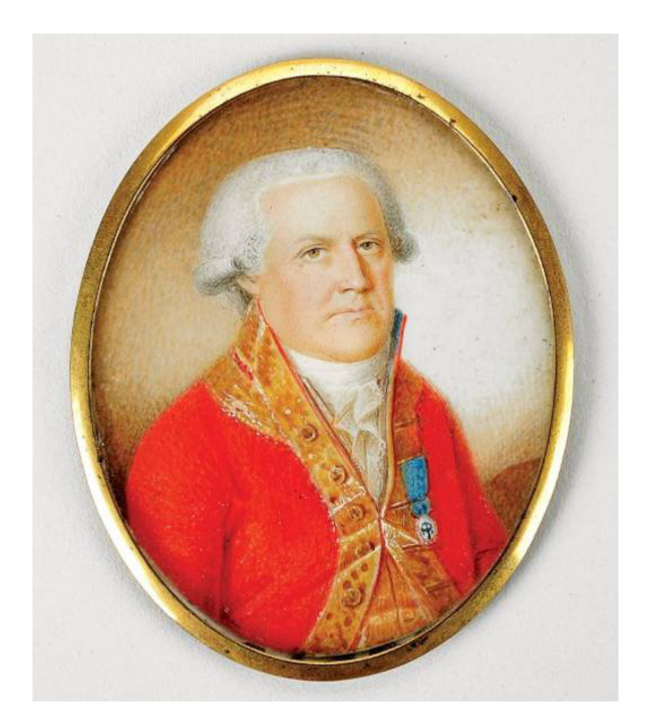


Figura 5. *Miniatura sobre marfim em que o retratado usa insígnia da Ordem de Avis*, finais do século XVIII. Cabral Moncada Leilões.





Figura 6 e 7. *Retrato de membro da Família Ribeiro de Faria*, pintado por A. J. Pereira, 1825; pormenor de insígnia de lapela da Ordem de Cristo. Col. do Dr. Luís de Lancastre Ferreira Pinto.

cia em finais de Setecentos e cujo prolongamento se prolongou pelas primeiras décadas da centúria seguinte, permitem relevar os laços, os medalhões ovais, as flores, os festões vegetais e os panejamentos, as laçarias mais ou menos elaboradas –mais tarde deveras estilizadas–, sendo os exemplares de ouro remetidos para casos mais concretos.

Desde meados do século XVIII até ao primeiro terço do século XIX, assiste-se a um período que vimos designando por a *Festa da Cor* na joalharia portuguesa (Sousa 1995b: 27) e isso torna-se muito evidente no que diz respeito às insígnias pelas tonalidades cromáticas exigidas pelas cores características das ordens religiosas e militares portuguesas. Cristo e Sant'Iago implicam as tonalidades avermelhadas, e daí o recurso a rubis e granadas (figura 8), sobretudo as segundas, por os rubis serem muito dispendiosos. Para a Ordem de Avis (figura 9), as esmeraldas e, muito especialmente, os dobletes (Carvalho e Orey, 1995: 120), recorrendo ao truque da pintura verde entre cristais, cujo efeito faria supor tratar-se daquela que foi a gema preferida dos espanhóis.

Os quartzos hialinos constituíam os sucedâneos dos diamantes, e a sua lapidação alcançava importante número de facetas, de forma que o brilho fosse o mais resplandecente possível, o que valorava a pretensão mimética.

A passagem de mais de 200 anos não nos permite confrontar o impacto do exemplar à época, mas alguns objectos muito bem preservados, possibilitam a constatação do êxito da imagem pretendida.



Figura 8. *Retrato da rainha D. Maria I, segurando a cruz de Sant'Iago com o Coração de Jesus*, pintado por Jerónimo Barros, finais do séc. XVIII. Cabral Moncada Leilões.



Figura 9. *Retrato de comendador da Ordem de Avis desconhecido*, primeiro terço do século XIX. Cabral Moncada Leilões.

Outras vezes, complexifica-se o uso de outras gemas que emolduram a cruz, como sucede em certos exemplares em que o ourives do ouro recorre a uma mancha de topázios amarelos, que funcionam como pano de fundo de enquadramento, evidenciando a cor grená das granadas usadas na figuração da cruz de Cristo ou de Sant'Iago. A jóia passa a participar em concreto dessa intenção de fazer proliferar a cor, numa demonstração de aparato e fantasia, em que concorrem as mais diversas tipologias de adorno executadas na época em consideração.

A presença dos estojos em couro carmesim com gravados a ouro complementa a encenação do conjunto, exponenciando a já rica composição das veneras das ditas ordens.Ao longo dos anos de investigação temos observado um conjunto de adornos preciosos deste período que conservam o estojo original, verdadeiras antecâmaras das jóias, como comummente as designamos. Os mais elaborados serão realizados até inícios de Oitocentos, a partir dos quais, acompanhando a simplificação ornamental progressiva, as peças passam a possuir somente um estojo em couro carmesim, sem gravados[4], facto que se prolongará pela generalidade da primeira metade da centúria.

No exemplar do Museu Abade de Baçal, em Bragança, destaque para a expressividade da jóia, sugerida através de um volumoso laço, inserido em seu estojo (Cordeiro e Carvalho 1994); noutro caso, que pertenceu à colecção do conde da Póvoa, com remate em botão circular, sendo o estojo rectangular, mas acompanhando o movimento do remate na parte superior (figura 10). Na insígnia de Malta de diamantes e esmalte branco, de finais de Setecentos, que terá pertencido

---

4 Exemplos destes dois tipos de estojos podem ser observados *in* Orey, 1995: 61, 79, 80 e 90; Sousa, 1999: 11, 56, 57, 70, 71, 74, 78, 79, 96, 97, 102 e 107.



Figura 10. *Hábito de lançar ao pescoço da Ordem de Cristo* com estojo de couro carmesim com gravados a ouro, último quartel do séc. XVIII, que pertenceu a D. Manuel de Souza e Holstein Beck, conde da Póvoa. Leilão do Palácio do Correio Velho, 19 e 20 de Junho de 2012.

à Casa do Poço, em Lamego, retemos o olhar no perfil do desenho no veludo do interior e nas formas rebaixadas, que acompanham os contornos da venera (Sousa, 1999: 162).

Noutra jóia, desta vez representando um hábito de lançar ao pescoço da Ordem de Sant'Iago, os ornatos a ouro sobre o couro carmesim valorizam o impacto do conjunto, efeito complementado pelo fecho metálico, trabalhado, que, unindo tampa e base, provê a segurança desta jóia (Sousa, 1999: 11).

Os ourives do ouro, cravadores e lapidários, em especial de Lisboa, deitaram mãos à obra, exportando peças de joalharia para a então colónia brasileira. Entre esses exemplares encontravam-se hábitos da Ordem de Cristo do ourives do ouro Inácio Pereira Raposo, com loja junto ao Hospital, na freguesia de Santa Justa, em Lisboa. Este enviou um hábito de Cristo de granadas e diamantes no navio Nossa Senhora do Carmo e Cana Verde, em 21 de Agosto de 1770, para o Rio de Janeiro, destino idêntico para onde remeteria, mais tarde, em 7 de Fevereiro de 1771, nova insígnia de Cristo de diamantes e outras duas de prata e ouro, desta vez no navio São José Princesa Real (Sousa, 2013: 23-27). No Brasil existiam, também, cavaleiros de Cristo espalhados por diversas povoações da colónia, e é provável que tais remessas servissem encomendas previamente efectuadas.

No Porto também se faziam insígnias desta Ordem. Temos disso notícia através da obrigatoriedade prevista no art.º 3.º do regimento dos ensaiadores do ouro (Regimento, 1791: 6, 331-332), em que as peças que não pudessem ser marcadas deveriam constar de registados dos ensaiadores. Assim, em termos de insígnias de Cristo –as únicas veneras descritas–, encontram-se assinalados os seguintes exemplares (da segunda em diante, Sousa, 1996: parte II, fichas n.os 9, 15, 30-32; Sousa, 2008: 102, 104-106):

1. Em 25 de Agosto de 1712, de António de Carvalho, registado pelo ensaiador do ouro do Porto António Gonçalves, um hábito de Cristo em filigrana, pesando 5$900 réis (Sousa, 2010: 236-237);

2. Em 20 de Novembro de 1786, de Joao de Sousa Teles,por entre diversas outras jóias de um extenso rol, são registados dois hábitos, um de prata com uma cruz lisa dourada e uma cruz no meio, possuindo diamantes rosa, uma flor em cima com topázios brancos e com granadas, avaliado em cerca de 6$000 rs., e outro hábito, também de prata fina, redondo com remate em cima, cravado de topázios brancos, com uma pedra no meio, uma cruz de granadas e a cruzinha no meio com diamantes rosa, avaliado em cerca de 9$600 réis;

3. Em 17 de Abril de 1787, Manuel Martins Freire declara junto do ensaiador do ouro um hábito de Cristo ovado de prata com uma flor a rematar superiormente, com pedras brancas de cristal e uma cruz no meio com granadas;

4. Em 18 de Agosto de 1787, entre os adornos encontrados ao mesmo Manuel Martins Freire em acto de correição e conduzidas junto do ensaiador municipal do ouro do Porto, António Martins da Cruz, encontrava-se um hábito de Cristo ovado com uma flor no remate superior, de prata de teor acima do previsto na lei, cravejado de pedras brancas e granadas;

5. Em 20 de Agosto de 1787, pertencentes ao ourives do ouro Francisco Luís de Sá, são registados cinco hábitos de Cristo: umde prata com diamantes rosas e granadas, com a cruz de moldura e argola de ouro com seu laço e cruz no interior *(ca.* 34$000 rs.); um outro ovado de prata acima da lei e com topázios brancos e granadas, com flor no remate *(ca.* 3$000 rs.); um outro de prata com topázios brancos e granadas *(ca.* 3$000 rs.); um hábito de Cristo com granadas e a cruz com diamantes rosa com uma cercadura *em cartons,* ovada, com uma estrela em cima e crisólitas cravadas em prata *(ca.* 14$400 rs.); e um quinto hábito de Cristo grande de prata com granadas e a cruz dourada, tendo a cruz ao centro e o laço em cima topázios bancos *(ca.* 22$000 rs.);

6. Em 3 de Setembro de 1787, Manuel Francisco da Rocha leva para registo, um hábito de Cristo de prata com o remate em forma de cravo, sendo a cruz de dentro com diamantes com talhe em rosa e granadas, avaliado em cerca de 6$400 réis.

Nestes diversos exemplares, destacam-se, do ponto de vista formal, a menção de alguns deles eram ovados, e, em termos ornamentais, a presença floral –há mesmo a especificação de um cravo– e as laçarias. Em relação às gemas, surgem referenciados diamantes com talhe em rosa, topázios brancos, crisoberilos, granadas e cristais de rocha brancos. Quanto ao valor, especial menção para o hábito com diamantes rosas e granadas do aurífice Francisco Luís de Sá e cujo valor surge referenciado por António Martins da Cruz como sendo de 34$000 réis.

Um dos grandes desafios no estudo dos hábitos das diversas ordens consistia em apurar a evolução das formas, mas, para isso, é importante serem dados a conhecer mais exemplares de

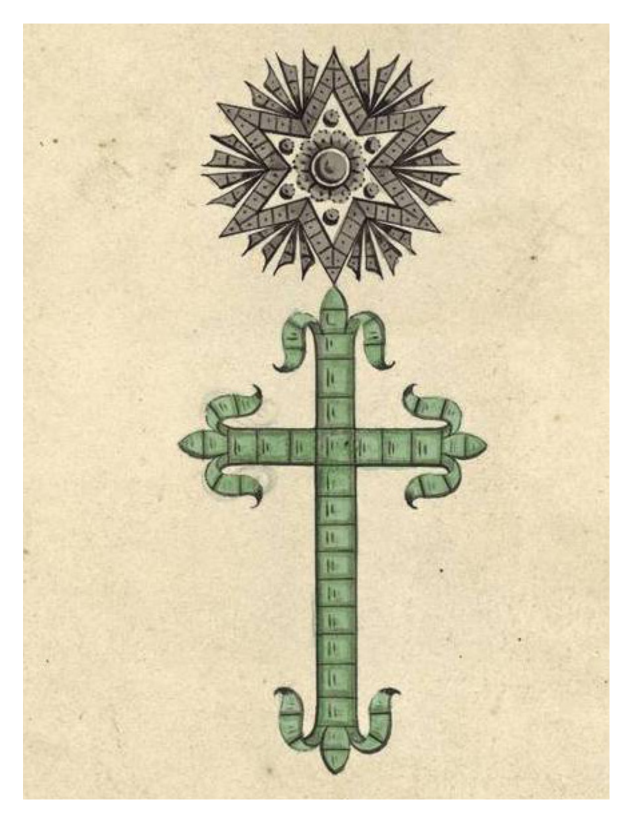


Figura 11. *Desenho de hábito de lançar ao pescoço da Ordem de Avis*, cerca de 1830, pertencente ao livro de desenhos de José António Mourão. Arquivo da Casa José Rosas, f. 5.



Figura 12. *Desenho de placa da Ordem de Avis*, cerca de 1830, pertencente ao livro de desenhos de José António Mourão. Arquivo da Casa José Rosas, f. 10.

modo a poder estabelecer comparações, bem como novos elementos documentais, que permitam ir verificando, em cada época, quais as tipologias predominantes e as ornamentações utilizadas.

Os livros de desenhos de jóias conhecidos, seja os da passagem do século XVIII para o XIX, seja os do arranque do 2.º quartel de Oitocentos –no fundo, catálogos dos ourives em causa–, revelam a importância que a execução de insígnias representava para os ourives que os poderiam realizar e, podemos arriscar a generalização, para alguns dos aurífices de Lisboa e do Porto.

Nesse sentido, os dois livros existentes na secção de reservados da Biblioteca Pública Municipal do Porto e os restantes, mais tardios, pertencentes ao arquivo da casa de ourivesaria José Rosas (Porto), demonstram a evolução verificada neste tipo de adornos *defunção* entre finais do século XVIII e a década de 30 de 1800. Se nos primeiros se privilegia os hábitos de lançar ao pescoço ou até um crachá, nos dois últimos assistimos a várias tipologias, como os ditos hábitos de lançar ao pescoço (figura 11) e os crachás (figura 12) –ou placas–, mas também insígnias de lapela (figura 13), sobretudo, e ainda nesse período, da Ordem de Cristo.

O uso social das jóias e os exemplares da Casa Real

Ver e ser visto, na dialéctica dos comportamentos do Antigo Regime em Portugal, fez emergir o uso social destes espécimes preciosos, combinados com a dimensão simbólica que o acto da sua utilização pública acarretava. E as gemas brasileiras, cujo valor não era excessivo, catalisaram uma multiplicação dos exemplares, com a proliferação dos modelos, ocasionando,através do brilho das pedras, um forte impacto visual e estético.

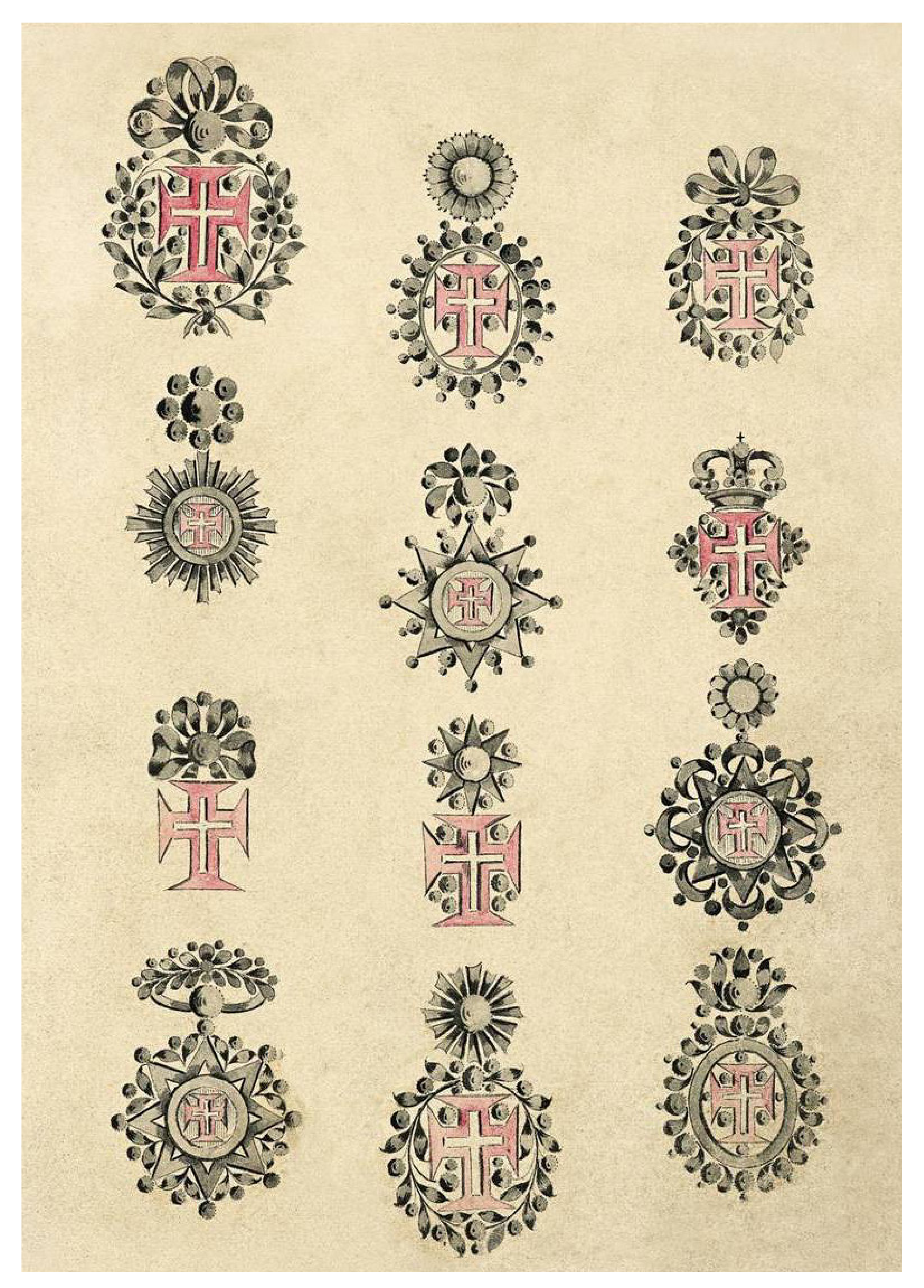


Figura 13. *Conjunto de desenhos de insígnias de lapela da Ordem de Cristo*, pertencentes a ourives desconhecido. Arquivo da Casa José Rosas.

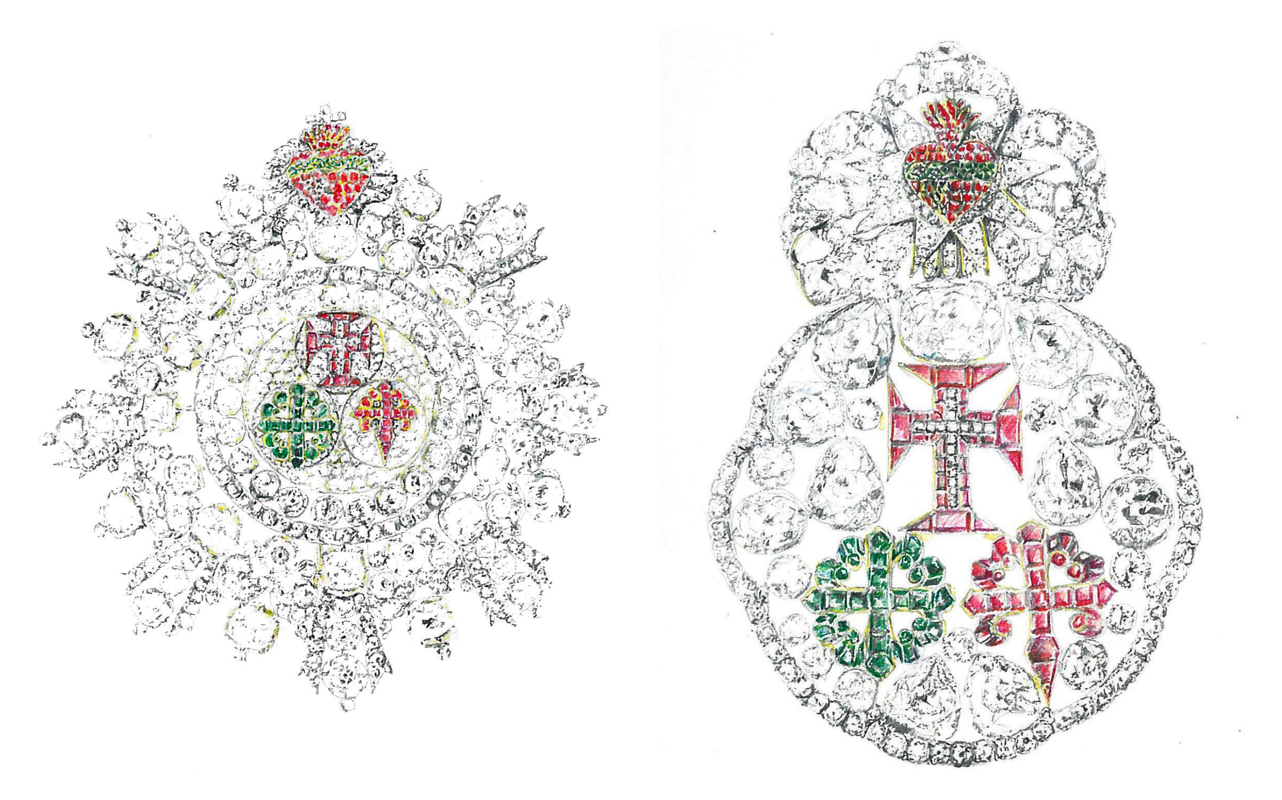


Figura 14. *Placa das Três Ordens*, por David Ambrosius Pollet, 1789. Desenho de Artur Souto Neves (1996).

Figura 15. *Medalha das Três Ordens*, por David Ambrosius Polllet, 1790. Desenho de Artur Souto Neves (1996).

O reiassumia a chefia das Ordens Religiosas e Militares e, por isso, correspondia-lhe o lugar de Grão-Mestre. Numa época em que se inicia em Portugal a valorização das bandas de grã-cruz, logo tal situação se reflecte na iconografia coeva –retratos a óleo, miniaturas ou gravuras–, com as habituais medalhasa pender nas representações régias. D. José e D. Maria I apenas se retrataram usando a Ordem de Cristo, e a reforma de 1789, corporizada pela *Piedosa* –unindo as ordens de Cristo, Sant'Iago e Avis sob o Coração de Jesus–, haveria de contribuir para a execução de um notável conjunto de insígnias preciosas, a que se veio juntar a realização do Tosão de Ouro, no ano seguinte.

Por mais que se tenha escrito sobre as diversas insígnias das Três Ordens e o Tosão de Ouro, que maximizam os tesouros reais portugueses, catapultando cada um dos exemplares para o conjunto das mais relevantes jóias que se executaram em todo o mundo na segunda metade do século XVIII, não podemos deixar de tecer algumas considerações sobre o efeito estético e construtivo dos três exemplares: a placa (figura 14) e a medalha (figura 15) das Três Ordens e a insígnia de lançar ao pescoço do Tosão de Ouro (figura 16). Devemos considerar estes objectos como jóias de Estado, que marcam a afirmação da religiosidade, numa época em que se iniciam profundas mudanças no cenário internacional.

O conjunto de placae medalhadas Três Ordens resultou, como se disse *supra*, da reforma que a soberana portuguesa D. Maria I efectuou em 1789, submetendo as ordens à sua devoção mais fervorosa: o Coração de Jesus. Esta transformação viria a ocasionar modificações em todas as peças dos graus de grã-cruz e de comendador (figura 17) (Tavano e Silva, 1881: 19-20 e 33-42, *apud* Pimentel, 1999: 190), afectando especialmente os cargos palacianos e a alta nobreza, como referiremos*infra*. E isso surge reflectido nas duas peças: o Coração de Jesus passa a rematá-los na parte superior, num magnífico efeito obtido através do recurso a rubis e esmeraldas.



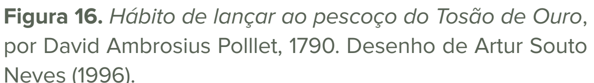


Figura 16. *Hábito de lançar ao pescoço do Tosão de Ouro*, por David Ambrosius Polllet, 1790. Desenho de Artur Souto Neves (1996).

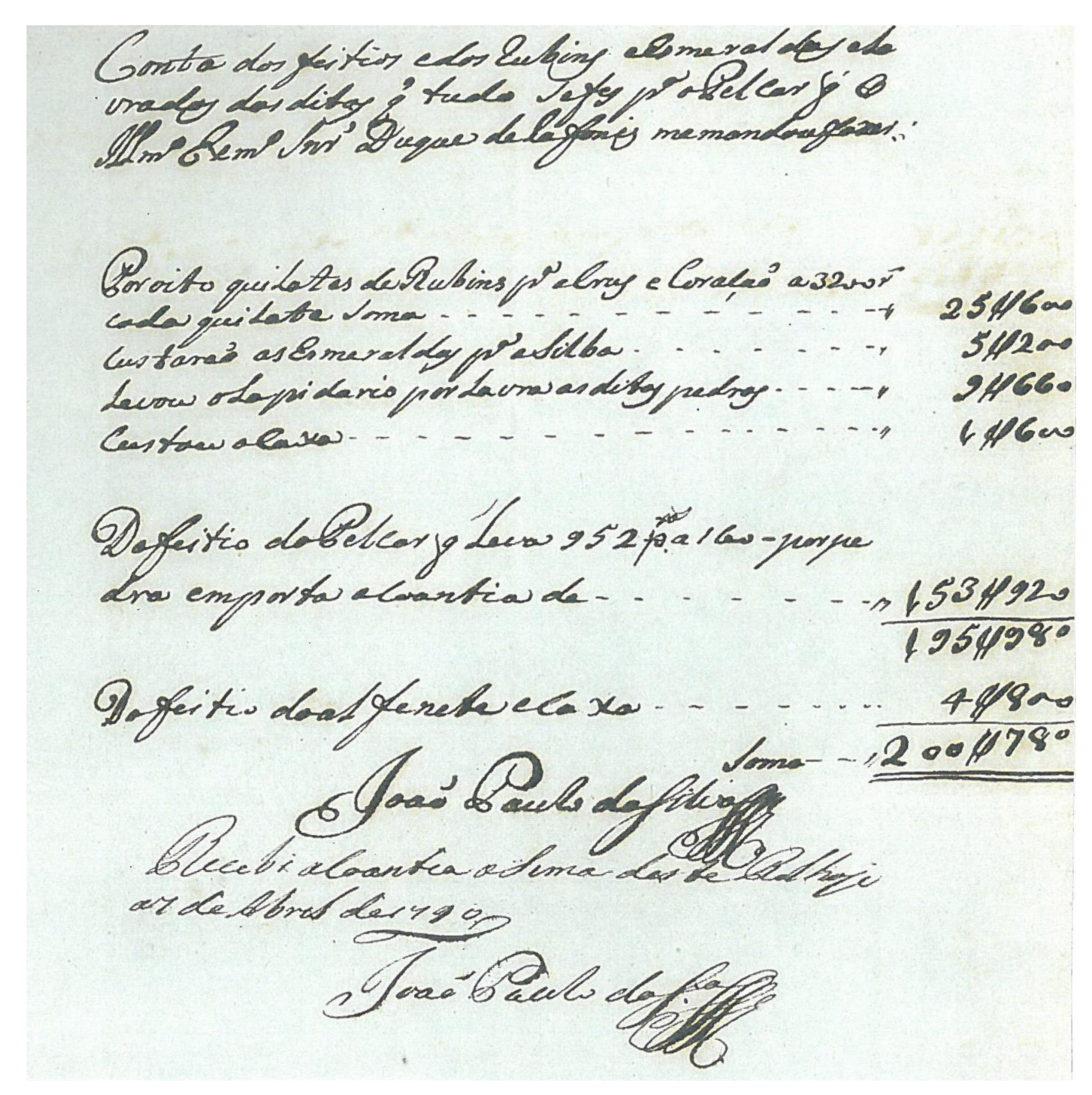


Figura 17. *Hábito de lançar ao pescoço de comendador da Ordem de Cristo, com o Coração de Jesus,* posterior a 1789. Pertenceu à colecção de D. Manuel de Souza e Holstein Beck, conde da Póvoa. Leilão do Palácio do Correio Velho, 19 e 20 de Junho de 2012.

A medalha das Três Ordens (1790) (Franco *et al.,* 2014: 114) sugere uma articulação quase mecânica entre os diversos elementos que a compõem, e a observação do verso da peça, de prata dourada, funciona como testemunha desse processo de execução, a que não é estranha a mão de quem o concebeu, David Ambrosius Pollet.

Sobriedade e opulência caracterizam medalha e placa, cravadas de diamantes brilhantes. Na disposição triangular das ordens, surge a encimar o conjunto, por relevância, a cruz de Cristo, com rubis, a que se segue, no plano inferior, à esquerda, a de Avis, com esmeraldas, e à direita a de Sant'Iago, com rubis. No remate superior, rubis e esmeraldas foram as gemas usadas para corporizar o Coração de Jesus. A plasticidade do conjunto, na medalha, não é favorecida pela cravação de grandes pedras, surgindo sacrificada, como consequência, alguma da elegância da peça, ao contrário da solução muito mais elaborada, dentro do Neoclássico, que haveria de caracterizar o excepcional Tosão de Ouro, executado em 1790 pelo igualmente referido David Ambrosius Pollet.

A alta nobreza também seguiu as alterações determinadas para os seus graus, como o demonstra a documentação dos arquivos particulares, e ambos os casos identificados da autoria do mesmo ourives do ouro de Lisboa, João Paulo da Silva. Assim, o 2.º duque de Lafões, D. João Carlos de Bragança (Monteiro e Costa, 2006), em 7 de Abril de 1790 paga a João Paulo da Silva (figura 18) para aplicar um Coração de Jesus com esmeraldas e rubis num placar (Sousa, 1996: 1, fig. 21) e, em 1793/1794, mandou concertar um hábito a João Paulo da Silva, tarefa no valor de


Conta dos feitios e dos Rubins e Esmeraldas e la-
vrados dos ditos q tudo fes p.o o Pellar q o
Ill.mo e Ex.mo Snr Duque de Lafoins me mandou fazer:

Por oito quilates de Rubins p.a abrir e Coração a 3200 r.s
cada quilate Soma .... 25$600
Custarão as Esmeraldas p.a a Silva .... 5$200
Levou o lapidario por lavrar as ditas pedras .... 9$660
Custou a caixa .... 1$600

Do feitio do Pellar q leva 952 [illegible] a 160 - por que
dra emporta a quantia de .... 153$920
195$980

Do feitio do alfenete e caixa .... 4$800
Soma .... 200$780

João Paulo da Silva

Recebi a quantia a Soma [illegible]
a 7 de Abril de 1790

João Paulo da Silva

Figura 18. *Fac-símile de factura-recibo de colocar o Coração de Jesus em placa, trabalho efectuado por João Paulo da Silva para o 2.º duque de Lafões*. 7 de Abril de 1790 (colecção de Gonçalo de Vasconcelos e Sousa).

11$700 (Sousa, 1999: 127). Também o 6.º conde de Valadares, D. José Luís de Meneses Castelo Branco e Abranches (1742-1792) (Zúquete, 1984 3, 459), o mandou reformar as suas insígnias em 1789, datando de 6 de Novembro desse ano uma factura-recibo, um trabalho que ascendeu à quantia de 141$040 réis, e em que o feitio levado pelo mestre corporizou cerca de um quarto do valor final (Sousa, 1995a: 161).

Num dos mais interessantes e talvez o mais relevante tesouro devocional de uma imagem –o do Senhor Santo Cristo dos Milagres de Ponta Delgada– a cana ou ceptro que adorna a imagem possui ao centro da laçaria uma cruz de Cristo cujas características formais o permitem inserir na primeira metade do século XVIII, tendo pertencido, segundo a tradição, ao 4.º conde da Ribeira Grande, D. José da Câmara Teles (Pimentel, 2000a: 58; 60-61).

A corte portuguesa valorizava e provocava o mimetismo, e a hierarquia cortesã ditava comportamentos, sendo que o uso de objectos preciosos complementava a encenação do traje masculino e feminino, criando uma atmosfera de luxo e aparato. Qualidade e valor intrínseco destas peças não devem ter evitado que se gastassem grandes somas de dinheiro na sua execução, apesar das já, muitas vezes, deterioradas finanças das principais casas da aristocracia do reino.

Tratava-se, simplesmente, de uma necessidade vital da afirmação do seu estatuto, numa sociedade em que a valoração e desvalorização da posição da casa e do indivíduo tinham consequências visíveis no seu *modus vivendi* e no universo das mentalidades e redes familiares e estratégias cortesãs (Monteiro, 2010).

As grandes casas da aristocracia portuguesa viram nas peças de joalharia e, também, nas insígnias das ordens militares um instrumento de se exprimirem socialmente. Era esperado que usassem as melhores e mais valiosas peças, os exemplares mais requintados, e conquanto não se conheçam, ainda, os nomes dos principais ourives do ouro da Lisboa pós-Terramoto de 1755, com excepção dos Pollet[5], de José Luís da Silva –que trabalhou, por exemplo, para os Marialva (Sousa, 2010: 26)– de ou João Paulo da Silva de, este com especial sucesso nas últimas décadas de Setecentos e inícios de Oitocentos[6], é muito provável que neles também mandassem executar os seus mais preciosos símbolos honoríficos.

Em 1758, são inventariados os bens do duque de Aveiro, D. José de Mascarenhas da Silva e Lancastre, em virtude da sua condenação pelo crime de lesa-majestade, tendo sido sentenciado à morte. Eis que surgem, entre as suas jóias, diversos hábitos da Ordem de Sant'Iago, que primam, pelo menos alguns deles, pela grande riqueza. Esta ordem era de especial relevância em termos familiares, visto que seu antepassado, o duque de Coimbra, D. Jorge, filho legitimado de D. João II, havia sido mestre da Ordem de Sant'Iago.

A peça mais representativa deste acervo aparentava tal qualidade que foi requisitada para serviço da Casa Real, possuindo, pela descrição apresentada, uma grande quantidade de rubis e diamantes de talhe brilhante. Pela relevância da peça, importa apresentar a sua descrição completa:

> "Hum habito da ordem de Santhiago de hua só fasse formada a espada de trinta Robins de varios tamanhos lavrados a preporsão da espada toda goarnessida de ingastes não bem coadrados e os mais Redondos e ovados todos com as costas de ouro lavradas H egoarnesido com corenta e outo deamantes Brilhantes o do meyo de Botão Him forma oval limpo de boa Agoa com prasa de desouto quilates mas muito menos pezo por ser de mais praça que altura e lhe faltar a grossura para o pezo a proporção do lanho Ha outro na goarnição do Abito não he bem codrado nem bem Redondo he de Atura [sic] Regular pezara pouco mais ou menos outo quilates e outro pella parte inferior a ponta da espada que pezarasinco quilates e mais a bacho dez no tamanho tem dez que vem em demenuição de tamanho thetres quilates o mais piqueno pouco mais ou menos e os que se seguem em toda a goarnição vem em demenuiçã oathe pouco menos de quilate exato os coatro dos Angulos da Espada que tera cada hum a pouco mais de gram; peza o dito Abito asim como esta com sua fita larga de moella cor de fogo coatro omzas e coatro oitavas" (Guerra, 1952: 21).

---

5 O duque de Aveiro devia a Adão Gottlieb Pollet a quantia de 217$595 réis, possivelmente devido a qualquer obra que para ele executara (Guerra, 1952: 320). Sobre os Pollet, vd. Silva 2000; Sousa, 1997; Mendonça, 2012.

6 Com alguma excepção para os Pollet e João Paulo da Silva. Sobre este último, vd. a aquisição, por exemplo, de insígnias para o duque de Lafões, com documentos publicado *in* Sousa, 1999: 127, 247-248.

São referenciadas, igualmente, outras quatro insígnias da mesma ordem: dois hábitos de ouro e prata com diamantes brilhantes e rubis, um rematado por *laço formado de fitas em fofos* e outro para véstia e com um laço de flores; e os restantes dois de ouro e esmalte, sendo o último ornamentado com corações (Guerra, 1952: 22).

No âmbito do mesmo movimento de confisco de bens, em nada se compararam as insígnias de Cristo pertença do 11.º conde de Atouguia, D. Jerónimo de Ataíde (Zúquete, 1984: 2, 336), que possuía dois hábitos de Cristo, um com sua cadeia de ouro e o outro com uma fita encarnada; e havia, ainda, um terceiro, de Familiar do Santo Ofício, com fita verde (Guerra, 1954: 185).

O uso das insígnias preciosas poderia ser substituído pelo uso de casacas bordadas com os respectivos hábitos, conforme nos dão a conhecer diversos retratos de personagens masculinas da época –designadamente o 3.º do marquês do Louriçal, D. Henrique de Meneses, do acervo do Museu Nacional de Arte Antiga–, para além da própria documentação. Por exemplo, o 6.º conde de Vila Nova de Portimão, D. José Maria de Lancastre e Távora, manda executar um *vestido* com hábito bordado, tanto em 1766 como em 1770 (Sousa, 2010b: 247; 252).

Em 23 de Junho de 1796, o ourives do ouro de Lisboa Manuel Lopes de Oliveira apresentou ao bailio da Ordem de Malta Fr. Duarte de Sousa Coutinho uma factura referente a um hábito de Malta para Diogo de Carvallho e Sampaio, ministro plenipotenciário e embaixador de Portugal na corte de Madrid. Com diamantes brilhantes, safiras e esmaltagem da cruz, com destaque para um diamante maior, a peça custou a quantia não despicienda de 432$850 rs., valor que incluía as referidas gemas, o trabalho do esmaltador, a caixa e, ainda, o feitio que o artífice levou pela execução do objecto. O curioso nesta insígnia é a presença de numerosa documentação referente não só à elaboração do exemplar, como, e também, do seu pagamento e envio para Madrid (Sousa, 1994). Através dos descendentes colaterais de Carvalho e Sampaio, já que não teve filhos, chegou até aos dias de hoje uma insígnia de Malta de diamantes e esmalte (figura 19).

Por vezes os proprietários possuíam diversas insígnias da mesma ordem, destinadas a ocasiões diferenciadas e, portanto, executadas em materiais distintos. O seu valor e a relevância de materiais interagem em articulação directa com a relevância da ocasião. Passemos a um exemplo concreto. Em 1828, por inventariação *mortis causa* de António Francisco Taveira Brum da Silveira, sendo inventariante sua viúva, D. Francisca Cândida de Medeiros Brum, surge elencado um conjunto de insígnias da Ordem de Cristo (Sousa, 2014: 45)[7]:

1. Um exemplar principal, designado por *hábito*, valorado em 80$000rs., de prata com cravação de diamantes com talha brilhante, com fivela para prender, e a cruz da ordem esmaltada;

2. Um segundo exemplar com a cruz de Cristo decorada com granadas, remate com diamantes rosa em prata e prisão de ouro;

3. Uma cruz de Cristo de cobre esmaltado com a prisão de ouro e coroa de metal dourado;

4. Uma cruz de Cristo ouro esmaltado com argola de prata;

5. Uma cruz de Cristo de ouro esmaltado.

---

7 Apesar de nos referirmos somente aos 5*itens* que indicam explicitamente a Ordem de Cristo, existem outros que poderão ser da mesma ordem, mas em que não encontramos menção explícita a tal facto. Deixamos, no entanto, a devida ressalva.

Mesmo já fora do horizonte temporal deste estudo, quando em 1853, na cidade do Porto, morre o 1.º barão de Ancede, a leitura do respectivo inventário orfanológico (Sousa, 2004: 12) permite constatar que este possui uma assinalável diversidade de tipos de insígnias das Ordens de Cristo e de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa, que variam entre hábitos de lapela, de lançar ao pescoço e placas para o peito, segundo a avaliação do contraste do ouro da cidade, Cosme Martins da Cruz Júnior. Os espécimes aí identificados levam-nos a supor que a sua posse identificaria o seu proprietário em ocasiões diferentes, situadas entre o quotidiano e o aparato.

Concluindo, as insígnias preciosas das ordens de Cristo, Sant'Iago e Avis, bem como da Ordem de Malta, constituíram, no panorama das aquisições da nobreza portuguesa e das classes emergentes, um dos aspectos mais interessantes da joalharia setecentista e das primeiras décadas de Oitocentos, pela qualidade estética atingida por muitos dos exemplares executados. Favorecido pela presença de uma grande quantidade de gemas brasileiras, que abundavam na metrópole desse tempo, as evidências iconográficas da sua utilização e da relevância do seu uso são-nos demonstradas por múltiplas fontes, em que se destacam os retratos e os catálogos de jóias de ourives de Lisboa e do Porto.



Figura 19. *Hábito de lançar ao pescoço da Ordem de Malta, diamantes e esmalte, finais do séc.* XIX. Colecção particular.

Bibliografia

Carvalho, R. G., y Orey, L. d' (1995): Glossário. In Orey, L. d' (ed.), *Cinco séculos de joalharia: Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa*. London: Zwemmer; IPM, pp. 118-124.

Franco, A.; Penalva, L.; Pimentel, A., y Bastos, C. (2014): "Obras expostas". In Pimentel, A.; Penalva, L.; Franco, A. (eds.), *Splendor et gloria: Cinco joias setecentistas de exceçao*. [Lisboa]: Museu Nacional de Arte Antiga, pp. 52-121.

Guerra, L. B. (1952): *Inventário e sequestro da Casa de Aveiro em 1759*. [S. l.]: Arquivo do Tribunal de Contas.

– (1954): *Inventários e sequestros das Casas de Távora e Atouguia em 1759*. [S. l.]: Edições do Arquivo do Tribunal de Contas.

Mendonça, I. M. G. (2012): "Os Pollet, uma dinastia de joalheiros ao serviço da Casa Real Portuguesa – novos dados biográficos". In Sousa, G. V. (ed.), *Actas do III Colóquio Português de* Ourivesaria. Porto: UCE-Porto; CIONP; CITAR, pp. 75-112.

Monteiro, N. G. (ed.) (2010): *História da vida privada em Portugal: a Idade Moderna*. [S. l.]: Temas e Debates; Círculo de Leitores.

Monteiro, N. G., y Costa, F. D. (2006): *D. João Carlos de Bragança, 2.º duque de Lafões*. Lisboa: Inapa.

Orey, L. (ed.) (1995): *Cinco séculos de joalharia: Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa*. London: Zwemmer; IPM.

Pimentel, A. F. (1994): "Volúpia e contrição: a propósito da joalharia portuguesa da Época Moderna". *Artes e Leilões*. Lisboa. N.º 5 (23), Dez.-Jan. 1994, pp. 45-52.

– (1999): "Honra e esplendor: da joalharia honorífica portuguesa do século xviii". In Sousa, G. V. (ed.), *I Colóquio Português de Ourivesaria*. Actas. Porto: Círculo Dr. José de Figueiredo, pp. 177-197.

– (2000a): "Percursos do Barroco nos caminhos do Atlântico: o culto e o tesouro açoriano do Senhor Santo Cristo dos Milagres". *Oceanos*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses. N.º 43, Jul.-Set.), pp. 55-64.

– (2000b): "A honra e os seus ícones: sobre a joalharia de função". *Oceanos*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses. N.º 43, Jul.-Set., pp. 94-110.

"Regimento dos ensaiadores do officio dos ourives do ouro, que se passou depois do antecedente". In *Systema, ou colecçaõ dos regimentos reaes*. Lisboa: Oficina Patriarcal de Francisco Luís Ameno, 1791, tomo 6, pp. 330-336.

Silva, N. V. (1995): *Joalharia portuguesa*. Lisboa: Bertrand Editora.

– (2000): "Os Pollet, joalheiros de D. Maria I". *Oceanos*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses. N.º 43, Jul.-Set., pp. 66-76.

Sousa, G. V. (1994): "Notícia de uma insígnia de Malta dos finais do século xviii". *Filermo*. Porto: Assembleia dos Cavaleiros Portugueses da Ordem Soberana e Militar de Malta. N.º 3, 1994, pp. 119-132.

– (1995a): "A joalharia portuguesa nos séculos xviii e xix à luz da documentação". *Museu*. Porto: Círculo Dr. José de Figueiredo. 4.ª s., n.º 3, pp. 115-186.

– (1995b): "A ourivesaria portuense nos séculos xviii e xix: I – As jóias (século xviii)". *O Tripeiro*. Porto: Associação Comercial do Porto, 7.ª s., n.º 14 (1-2), Jan.-Fev., pp. 24-31.

– (1996): *A joalharia no Porto nos finais do século xviii: aspectos socioartísticos*. Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto: [s. n.], 3 vols.

– (1996-1997): "A cruz de Malta na joalharia portuguesa". *Filermo*. Porto: Assembleia Portuguesa dos Cavaleiros da Ordem Soberana e Militar de Malta. N.ºs 5-6, pp. 109-121.

– (1997): "O testamento de Adam Gottlieb Pollet", *Engastador da Pedraria* da Casa Real. *Museu*. Porto: Círculo Dr. José de Figueiredo, 4.ª s., n.º 6, pp. 233-239.

– (1999): *A joalharia em Portugal: 1750:1825*. Porto: Livraria Civilização.

– (2004): "Pratas e jóias dos 1.os barões de Ancede". *O Tripeiro*. Porto: Associação Comercial do Porto, 7.ª s., n.º 23 (1), Jan., pp. 10-13.

– (2008): *A joalharia no Porto ao tempo dos Almada*. Porto: CITAR.

– (2010a): *Percursos da joalharia em Portugal: séculos* XVIII *a* XX. Porto: CITAR.

– (2010b): "Traje na documentação da aristocracia portuguesa de Setecentos (II)". *Revista de Artes Decorativas*. Porto: UCE-Porto; CITAR. N.º 4, pp. 247-280.

– (2011a): Álbum de desenhos de jóias portuguesas *(ca.* 1830-1930). Porto: UCE-Porto; CIONP; CITAR).

– (2011b): *O livro de desenhos de jóias de José António Mourão (1792-1856), da Rua das Flores, no Porto*. Porto: UCE-Porto; CIONP; CITAR).

– (2013): "Exuberância e cromatismo: Portugal e Brasil na joalharia de Setecentos". *Museu*. Porto: Círculo Dr. José de Figueiredo. 4.ª s., n.º 20, pp. 13-46.

Tavano, A., y Silva, J. A. (1881): *Notícia histórica das ordens militares e civis portuguesas e legislação respectiva de 1789*. Lisboa: Imprensa Nacional.

Zúquete, A. E. M. (ed.) (1984): *Nobreza de Portugal e do Brasil*. 2.ª ed. Lisboa: Representações Zairol, 3 vols.

Joyas en Ibiza "a la moda *forenca*" (siglos XVII-XX)

Dra. María Lena Mateu Prats
Investigadora

Resumen: Mediante una triple vía de investigación (documental, iconográfica y de trabajo de campo, en su doble vertiente de recogida de piezas-testigo e información oral) se contempla la evolución de la joyería tradicional llevada en Ibiza desde el siglo xvii (del que datan los protocolos notariales más antiguos conservados) hasta el xx (cuando se produjo su fosilización). Así se desvela el pasado de esta manifestación, derribando las fronteras que, supuestamente, la habían mantenido ajena a las corrientes de cada periodo histórico. Si bien se atestigua una mayor ralentización en el campo, con respecto a la ciudad, a la hora de adoptar algunas de las sucesivas innovaciones propias de esas corrientes. Ritmos desiguales por los que la "moda *forenca*" o *a usança de la campanya* ofrece –junto a otras peculiaridades y algún posible arcaísmo– la ficticia apariencia de haberse mantenido inalterable desde mucho tiempo atrás.

Abstract: Through a thorough research (documentary, iconographic and of fieldwork, collecting original pieces and oral information) we are able to contemplate the evolution of the traditional jewellry worn in Ibiza, since the xviith century (the oldest preserved notarial protocols date from this century) until the xxth century (when its present form was fixed). Thus we can describe the past of this manifestation and indeed its evolution, against the ideas that regarded it alien to the influences of each historic period. Eventually changes and innovations took place, more so in the capital of the island than in the rural areas. At a different pace the "moda forenca" (country fashion) or *a usança de la campanya* presents –along with other distinctive features and some possible archaisms– the fictitious appearance of having remained unchanged throughout the centuries.

Introducción

Una de las manifestaciones más relevantes de la cultura material ibicenca es, sin duda, la de la joyería tradicional. Las *emprendades* o vistosos conjuntos de plata y coral u oro que las payesas han venido luciendo sobre su pecho constituyen una de las imágenes más emblemáticas de la isla, así como un claro exponente del nivel socio-económico de sus propietarias. Un lenguaje visual que se extiende a los anillos de prometida, cuya mayor o menor profusión en este caso principalmente desvelaría el correspondiente estatus social y poder adquisitivo del futuro marido que, por su parte, adornaba especialmente su propio chaleco con una ostentosa botonadura colgante de plata. Todo un exuberante espectáculo al que asimismo se unen las botonaduras de plata u oro de la mujer recorriendo distintos tipos de mangas, en hileras, desde el puño hasta el codo. O incluso los pendientes, cuando quedaban al descubierto al dejarse caer el pañuelo de cabeza sobre los hombros.

Así al menos podemos reconocer a los campesinos de Eivissa con sus trajes de gala desde avanzado el siglo xix o, sobre todo, desde principios del xx, cuando comenzaría a propagarse la creencia de que dicha manifestación, y muy en particular la *emprendada* de oro de la mujer era en esencia producto de antiguas supervivencias, bien en relación con los importantes restos

de época púnica hallados en la isla, o en función de la estatuaria ibérica. Un espejismo que básicamente explicaría la intromisión de las figuras populares en antiguos tratados arqueológicos (Roman Calvet, 1906: lám. XL; Vives i Escudero, 1917: lám C, 10, 11 y 12), y que se mantendría vigente durante mucho tiempo, tal como aún quedaba patente en textos de nivel científico sobre la *Eivissa cartaginesa* (Tarradell-Font, 1975: 195) o en algún riguroso *corpus* de terracotas ya de los años setenta y ochenta (Almagro Gorbea, 1980: 24, lám. II. 3)[1], y que así formaron parte de la bibliografía que, como respaldo autorizado, utilicé para mi propia memoria de licenciatura, publicada por el Institut d'Estudis Baleàrics (Palma de Mallorca) en 1984 bajo el título de *La joyería ibicenca*[2].

Consciente, sin embargo, de la necesidad de acceder al periodo intermedio entre esos supuestos orígenes y la última imagen, ya fosilizada, de la joyería llevada en la isla, no tardaría en emprender la consulta de los protocolos notariales y de todas cuantas otras fuentes pudieran arrojar luz sobre el proceso de formación de dicha manifestación popular. Comencé con ello a descubrir la paulatina sustitución de unas joyas por otras, en directa sintonía con la propia de los distintos momentos históricos, y, consiguientemente, empecé también a cuestionar o a matizar no solo el carácter arcaizante que yo misma había creído reconocer en determinadas piezas, sino también a abrir interrogantes sobre el acusado aislamiento y la pobreza de la propia isla que, a su vez, se esgrimían como causas determinantes para ese pretendido conservadurismo acérrimo.

Situando el inicio de la consulta documental en el siglo XVII (el momento del que datan los protocolos más antiguos conservados), pudimos así descubrir en el mundo rural ibicenco un panorama de trajes y joyas muy distinto del que ha llegado a la actualidad. Además de relacionado con distintos sectores de la sociedad y de la misma *vila* de Eivissa, pese a las barreras infranqueables que, aún viene suponiéndose, habían preservado en el campo, como bajo "una gran losa de piedra", las costumbres de un pasado remoto, o de "las razas muertas", según viniera a expresar Santiago Rusiñol (1913, ed. 1999: 22[3]).

Singularmente revelador sobre este cambio de perspectiva puede resultar, ya en principio, el seguimiento de un mismo tipo de joya por distintos estratos sociales en los años veinte del

---

1 "La expresiva realidad de una tradición en la indumentaria insular que, como eco de la época púnica, aún se guarda en los vestidos regionales que en sus fiestas todavía usan las labradoras de Ibiza" (Citamos por Mateu Prats, 1984: 25).

2 Tal como a su vez recogíamos en dicha obra (*ibid.*) la creencia general de que la joyería llevada tradicionalmente en Ibiza tiene su precedente en la realizada en ese momento histórico, queda por ejemplo reflejada en las opiniones de C. Pellicer y de los ya citados Tarradell-Font. El primero, observando la riqueza de los collares que adornan a la "Dama de Ibiza" –de la que los Museos Arqueológicos de Madrid y Barcelona poseen dos variantes–, establecía un parecido entre esos y los portados por las payesas ibicencas (Citamos por Villangómez Llobet, 1974: 236-238). Mientras que los segundos (1975: 195) apuntaban dicha creencia como dato a tener en cuenta a la hora de considerar la riqueza de oro y plata de la Ibiza cartaginesa, pese a la sencillez, en tamaño y forma, que por lo regular presentan los ejemplares que han llegado hasta nosotros.

3 "... l'existència d'un paradís, un ideal tangible fet de blanc, de blalu i de silenci. Del silenci de la mort, porquè Eivissa 'tan blanca, tan lluminosa, tan riallera per sobre, per sota està sembrada de tombes' ("L'illa interior"), i la presencia de morts seculars per força ha de faiçonar el caràcter dels habitants de l'illa ("La força de l'ensaïmada"), resguardats per uns murs altíssims, que són com una 'immensa làpida de pedra' que preserva, en el seu interior, 'l'ànima de les races mortes" (Casacuberta, 1999: 22). Véase, en similar sentido, la "triple muralla" que aislaba el mundo rural ibicennco, de acuerdo con Villangómez Llobet (1984: 108-109). Citamos por Mateu Prats 1984: 23.

referido siglo XVII[4] y la mencionada *vila* amurallada, o ya al final de esa centuria en el arrabal de La Marina[5], coincidiendo con su comprobada implantación social en el entorno payés [6].

El *clauer*

El tipo de joya documentado en unos y otros contextos a que me estoy refiriendo no es sino un ceñidor o *cadenó* de plata, del que colgaba un llavero o *clauer* del mismo metal, normalmente mediante otro tramo de cadena, de uno o más ramales o *cames*[7], por un lado de la saya o *gonella*. Es decir, tal como podemos ver en distintas fuentes iconográficas, se disponían llaveros semejantes, de carácter más humilde o, por el contrario, de análoga riqueza ornamental en otros lugares y periodos anteriores[8], pero también –como veremos después– podían compararse sincrónicamente con ciertos elementos, de la moda más general.

Como indicábamos, dichos llaveros y cadenas o "cadenillas de plata" son a los que ya se alude como los adornos propios o característico de las labradoras ibicencas, junto con los anillos de oro, en un documento de 1689, identificado por F. X. Torres Peters en los *Llibres de Juraria,* y que de este modo enlaza con todos aquellos legados testamentarios, capitulaciones matrimoniales o inventarios que demuestran su alto grado de representatividad en *sa pagesia* isleña. Generalmente en los dos primeros casos (legados testamentarios y *espolits*), formando parte de la dote de las muchachas[9] y, de acuerdo con ello, especificando a veces su valor material como una

---

4 Ejs: API (Archivo de Protocolos de Ibiza), Bermeu, 1620-1623: 428v: "un clauer de Argent"; "vila" de Ibiza.
API, Bermeu, 1625-1628: 210: "Un Clauer de Argent ab dos camas i en cada cama te trenta quatre baulas y lo demes te cinquanta quatre baulas a mes de les quatre baulas grans y dos caps lo qual clauer te les baules sensilles y romput en quatre parts" (su propietaria, casada en primeras nupcias con tejedor de lino y en segundas con un zapatero).

5 API, Hervàs, 1693: 83 y 122v-123: "un clauer y un cadeno de / plata baula redona grosa que passara de vint reals de vuit"; "Esperança Juana, viuda de mestre Pere botifarrer [...] arraval de la marina".

6 "Real Castillo de Yviça, a 24 de noviembre de 1689 [...]. Que assí mesmo se amoneste a los quartones para que los labradores traygan la gran cantidad de llaveros y cadenillas de plata que sus mugeres van ostentando, y assí mesmo las sortijas de oro, con apercibimiento que, si no lo hazen, no se les dará trigo ni pan procedido de las alajas que saldrán de dentro la fuerça". (*sic*). Información amablemente cedida por F. X. Torres i Peters.

7 API, Bermeu, 1625-1628: 210: Informe transcrito en la nota 4.
API, Hervàs, 1691: 232v: "un Clauer de dos Camas baula de Cadena de las que te seixanta dos baulas eo pesas".
API, Guasch, 1685: 91v: "dos cadenons de Plata ab sonGanxo y Ballota y un Clauer de plata de dos camas".
API, Hervàs, 1691: 232v: "un Clauer de dos Camas baula de Cadena de las q. te seixanta dos baulas eo pesas".

8 En la proyección de diapositivas con que acompaño la exposición oral de esta ponencia, para ilustrar la presencia de este tipo de objeto en tiempos anteriores, nos servimos, como ejemplos, de las siguientes imágenes: "Detalle de la mujer que porta las viandas en 'la gula' de *La mesa de los pecados capitales* de El Bosco (Museo del Prado); fragmento de *La danza de los campesinos* (1568) de Brueghel (Kunsthistorisches Museum, Viena); *San Zenobio resucitando a un niño* (1610-1620) de Giovanni Billvert (The National Galllery, Londres); y especialmente –por su contexto geográfico– el fragmento del retablo de *San Esteban* (siglo XV), del Taller de los Vergós, con la representación de un ama de llaves".

9 API, Guasch, 1685: 96: "Com Yo Isabet Tura de Miguel del qto de Sta Aularia (...) Vos aport en dot per dot y nom de dot dos sentas lliuras de contant ab robas Y a mes del sus dit Vos aporto Un Clauer y Un cadeno de Plata, Un escut y un anell de or".
API, Blanco, 1698: 81v-82v: "Com yo Margalida Juan de Antt° Donsella (...) habra. En lo quarto del pla de Vila de mon bon grat [...] em colloque de matrimoni en fas de Sta. Maria Iglesia ab lo infrascrit Juan Ramon de Thomas [...] / y per a que millor puga suportar los Carrechs y onors del present matrimoni em costituiheixch en dot per dot y nom Dot Quatresentas lls, ab robes y Joyes, un Cadeno que pesa Sinquanta Reals, y Un tall de gonella de estameña estimat en trenta y sis lliuras, y per raho del Escreix se estima lo cadeno en sinquanta lls que tot lo dot importa Cuatrescentas Vuitanta lls. Declarant que en cas de restitusio de dot respecte del cadeno es Restituira en la mateixa espesie, o, en los mateixos Sinquanta Reals, so es les doscentes lls de pare y les altres Doscentes, cadeno y tall de gonella per dret de mare pagador dit Dot en lo modo y forma que dig. Qos. Mos Pares mel deixen en sos ultims y darrers testaments...".
API, M. Rosell, 1771: 32v: "Yo Antonina Juan de Antonio dosella Vecina de esta Ysla Quarton de Santa eularia lugar de la Britga, colocándome en matrimonio según uso y costumbre de nuestra Santa Madre Iglesia con Juan Marí de Bartolomé Martí vecino de dicha Ysla Quarton y lugar, al qual le traigo en dote por dote y en nombre de dote quinientas libras Vellon con ropas y joias y un Cadenon de plata de valor de setenta libras, de cuio dote quiero gozar todos los dias de mi vida...".
API, M. Rosell, 1771: 33: "María Juan de Bartholome donsella Vecina de esta Ysla Quarto de santa eularia y lugar del codolar, collocandome en matrimonio según uso y costumbre de nuestra Santa Madre Iglesia, con Juan Fe (¿) de Juan Pujol Vecino de dicha Ysla y Quarton lugar de Porrals al qual para que mas y mejor pueda subvenir las

de las referencias para el aumento de dicha dote, o *escreix*[10], que debía hacer el futuro esposo, en contemplación de su virginidad[11] (asunto que trataremos más adelante).

Limitándonos en principio al aspecto formal, y tal como ya hemos recalcado en otras varias ocasiones, es tanta la información sobre el conjunto del *clauer* contenida en la documentación notarial que incluso puede seguirse su proceso evolutivo, bien referido a las mismas cadenas que lo conformaban, bien a los extremos que predominarían en un momento u otro en particular. Así vemos, por ejemplo, cómo los eslabones o *baules redones grosses*[12] de los *cadenons* constatados a finales del siglo XVII ya se consideraban antiguos en 1763[13], y coinciden con piezas de *baula menuda* que, en alguna ocasión, al presentarse con “abellota” y pechina vulgo “escupina” (*escopina*) del mismo metal[14], enlazan directamente con otros ejemplares análogos –como el localizado en Mallorca con un caracol de mar (González-Riera, 2002: 134) (figura 86)–, en conformidad con la presencia de los “llaveritos a la moda mallorquina” (probablemente ya citados como “pequeños” en 1737[15]). Sin detrimento de poder constatar otras variantes de *baules,* tales como las *cairades* o esquinadas[16] y las, al parecer, simplemente denominadas “de cadena”[17],

cargas y honores del presente matrimonio le traigo en dote duscientas libras Vellon pagadoras de contado con ropas y joyas y un cadenon de plata a mas de / las referidas ducientas libras, de cuio dote quiero gozar...”.
API, M. Rosell, 1771: 63v: “... será obligado a pagar a Esperanza y a Maria Juan de Miguel sus hermanas trescientas libras vellon a cada una de ellas, pagadoras en ropas y joias quando tomen estado, y asi mismo [...] de dicha cantidad se les entregará a esperanza la cadena o cadenon de plata que tiene y a Maria otro cadenon de plata”. (Isla de Formentera).

10 El *DCVB* de Alcover-Moll ofrece en la segunda acepción de la voz *escreix* el siguiente significado: “Donació que fa en les espossalles el marit a la muller, damunt la dot o a part de la dot, i sobre la qual té el pret d’usufruit el sobrevivent si l’altre contractant mor sense fills; cast. arras. Generalment s’admet que l’escreix era una gratificació a la dona per la seva virginitat i que aquesta gratificació estava en correlació i en certa proporció amb el dot. En atenció a la característica de virgnitat, certes legislacions impedien la concessió d’escreix a la dona vídua quan contreia nou matrimoni; en quant a la correlativitat amb el dot, l’escreix podia ser una quarta part, un terç o la meitat de la quantitat dotal, segons les diferents lleis consuetudinàries, i hi ha disposicions escrites uqe regulen aquella proporció. Però també es troben casos d’escreix otorgat a dona vídua i a dona indotada [...]”.

11 API, Guasch, 1683-1684:1-1v: “Com Yo Isabet hierna de berthomeu Viuda de Antoni escandell de Tony [...] me colloque de Matrimony y lleal Muller per paraulas de present com mana la Santa Mare Iglesia, ab vos Fran, Colomar de Bt. Del mateix qto [de Santa Aularia], y per que puga soportar los Carreschs del pres. Matrimony Vos aporto en dot per dot y nom de dot doscentas Vint y sinch lliuras, co es sent sinquanta que lo dit mon Pare en constituhí en dot quant me case a lo qm. Antoni escandell, y setanta sinch lliuras que lo dit escandell en feu descreéix, y a mes del sobredit vos aporto en dot Un escut y un anell y un llit de Pots y Banchs parat [...]” .
Ibid.: 1v: “... y per quant a las viudas no sels acostuma fer escreix, la acull en la part de Cambra, Vestis de Plor, quarta part de Millorаments, Compras y atquisiciones”.
Véase también, por poner otro ej., la específica mención al *escreix* que se hace en el informe notarial API, Blanco, 1698: 81v-82v, transcrito en la nota n.º 9.

12 Véase, como ejemplo, la cita notarial de 1693 (API, Hervàs: 122V-123) reproducida en la nota n.º 5.

13 API, J. Sala, 1763: 95v: “una sinta de Plata *Baula* redonda antigua*”; ibid.:* 129: “Dos sintas de Plata *Baula* antigua*”; ibid.:* 133v: Una sinta de Plata *baula* antigua redonda”. “Una sinta de Plata de unos dies pesos *Baula* menuda”; *ibid.*: 149v: “Una sinta de Plata de unos dies pesos *Baula* menuda*”; ibid.:* 169:“una sinta de Plata *baula* menuda”.

14 *Ibid.*: 103v: “una sinta pequeña *baula* menuda, con su Abellota y Pechina vulgo escupina de Plata” (“quarton de Santa eularia”).
API, V. Gotarredona, 1791, f. 80: “... dos llaveros de ocho llaves y cuatro agnus, una sinta con su escopina [...], dos pares [de botones] de escopina todo de plata...” (inventario de bienes correspondiente a “un natural de la isla de Mahon”, que ejercía de mayoral en el cuartón del Llano de la vila).

15 API, J. Oliver, 1737: 51: “quatro llaveros de Plata, los tres grandes y el otro pequeño” (junto con una “sinta que disen de plata”); “Plasa de la ferrería”.

16 Según el *DCVB* de Alcover-Moll: “Cairat, adj. Quadrat, que té, quatre caires; cast. cuadrado”; “Cairut-uda, adj. que t, caires; cast. anguloso, esquinado”.
“Cayrat”, perfil documentat l’any 1151 en relació al vocabulari militar, amb els termes “cairat”, “cairell” o “cairadell”, molt similar al de les vergalines que formen les reixes romàniques. *L’activitat i les produccions del ferrers en el marc de l’arquitectura religiososa catalana (segles XI-XV)*. Lamenós Martínez, Lluisa, Tesis doctoral defendida en la Universitat de Barcelon el 23 de mayo de 2005. Disponible en internet: <www.tesisenxarxa.net/TESIS_UB/AVAILABLE/tdx_0508106-124318/LAM_TESI.pdf>
Asimismo, atendiendo la información generosamente aportada –junto con una fotografía– por J. Ferrandis Mas, la “*baula cairada* recibe en el País Valenciano las denominaciones ‘de cuatro caras’, ‘de cuatro esquinas’, ‘de roseta’, ‘maltesa’ y de espinacas”. Siguiendo igualmente sus observaciones, en opinión de L. Arbeteta procede de la India y según F. Bazán es maltersa.
En Ibiza y año 1729 constatamos uno de los ejemplos de ‘baula cairada’ en un *clauer* de 87 piezas o *baules* (J. Rosell: 121v).

17 API, Hervàs, 1691: 232v: “un Clauer de dos Camas baula de Cadena de las q. te seixanta dos baulas eo pesas”.

en este caso localizadas –como las *baules d'agulla*"[18], o *de cos d'agulla*–, en dijeros infantiles de similar disposición, a principios y mediados del siglo xvii[19]…

En lo que se refiere a los colgantes o extremos, al menos a finales de ese siglo xvii y principios del xviii muchos de esos *clauers* irían acompañados de una *bossa de portar* [igualmente] a la *cinta* o a un *costat*, evocando la manera con que, por ejemplo, ya se asociaba el *clauer* a una *bossa* y a un *aguller* o alfiletero, en el *Spill* o *Llibre de les Dones (ca*. 1460) de J. Roig[20], por no recordar otros numerosos testimonios semejantes, tanto de carácter literario como gráfico (entre los que cabe mencinar, sin ir más lejos, el mismo retablo de *San Esteban*, del taller de los Vergós, y los cuadros de El Bosco y Brueghel el Viejo, con la representación de llaves y bolsas), ya mencionados en la nota número 8.

En todo caso, con la alusión a esos u otros precedentes esencialmente nos interesa destacar los horizontes cronológicos y geográficos que se abren ante las manifestaciones tradicionales llamadas "al estilo del país","a la *usança de la campanya"* o "a la moda *forenca*", más allá de su generalizada y limitada percepción meramente local o regional, con el consiguiente y erróneo sentimiento de exclusividad y pertenencia.

De este modo, y tal como avanzábamos, no solo podemos ver cómo los *clauers* documentados en Ibiza –en ocasiones también con *canonets* como supuestos alfileteros (API, A. Arabí, 1710: 98)[21]– parecen provenir de esas épocas, sino que además encuentran un reflejo en la generalizada práctica, constatada por J. Puiggarí (1880, ed. 1979: 211) ya para el siglo xvii y los mismos estratos populares, de llevar bolsa, llaves, tijeras y otros "adminículos por el estilo" pendiendo de varias cadenas desde la cintura[22]. Esto es, como ocurre en una de las modalidades de los "equipages", a su vez tan en boga en la centuria siguiente (Herradón, 2011) y que, en conformidad con su denominación decimonónica de *châtelaine*, habrían tomado como referencia los objetos semejantes de la época medieval.

Sin poder extendernos más en este tipo de consideraciones, pero teniendo en cuenta la estrecha relación que se ha constatado para el *clauer* en Ibiza con la *gonella de burell a* "usança de la campanya" (Mateu Prats´, 2009a: 43-47) especialmente caracterizada por el elevado número de cordones de seda que llevaba colgando igualmente desde la cintura (tal como podemos verla representada en los púlpitos de los pueblos de Sant Josep de sa Talaia y Sant Antoni de Portmany, de los años 60 del siglo xviii), no podemos sin embargo dejar de evocar los cintos o *corretges amb serrell* o flocadura que por ejemplo aparecen mencionadas junto con *peces d'argenteria* en un inventario barcelonés del siglo xv correspondiente al *parament* de un noviazgo, y que el autor del correspondiente estudio, Durán y Sampere (1928: 177-184), no dudó en enlazar –como "mirall literari"–, con la larga enumeración de presentes, tales como *claver*, *correja*, *bossa* y *aguller*, que el valenciano y ya mencionado Jaume Roig decía por estas mismas fechas, en su fingida

---

18 API, A. Arabí, 1708-1710: 54: "Un Cadeno de plata baula de guia" ("llaurador del quarto de Santa eularia").
API, J. Oliver, 1738: 77-80v: "... Dos cadenons q. disen de Plata con las Piesas redondas el uno […] y el otro con las Piesas de Aguja eo Baula de guia q. disen y de ciento y sinquenta y seis Pieas con Ganxo y Abellota".

19 API, O. Boned 1651-1654: 256v-257: "... un vestidet de raxa blaua de miñona de mitg any ab una maneta de atsebega y un llibret de or ab cadenetas de plata sobredauradas una baula de cos de guya, altra baula de cadena" ("J. Armadams").

20 *Llibre II* "De quant fonch casat". *Part Primera. Com pres doncella:* (212) "claver, correja / (213) bossa, guller /...".

21 API, A. Arabí 1710: 98: "... cadeno de 180 baules ab un Canonet y una bellota", de peso de "Cinch reals de vuit", inventariado en el cuartón de Santa Eulalia.

22 Según cuenta J. Puiggarí (1886, ed. de 2008: 211-212), refiriéndose al siglo xvii, las mujeres lucían "ceñidor de plata o cordón de seda salteado de placas de argentería, cinceladas y esmaltadas las del centro, siendo gloria de cada doncella colgarse 30 ó 40 escudos de plata al cinturón, sin perjuicio de la cadenilla que sostenía tijeras, llaves, bolsa y cuchillo...". En su opinión, "los llaveros" y otros "adminículos por el estilo" eran ya por entonces de uso general (*ibidem*: 219).

autobiografía, haber entregado a su siempre descontenta por codiciosa novia, al aludir su primer matrimonio.

Junto a esos colgantes o extremos, que al menos en una primera impresión podríamos considerar de carácter mera o eminentemente utilitario, los conjuntos del *clauer* que ya hemos documentado en su última fase, fundamentalmente desde principios de los años setenta del siglo XVIII hasta los comienzos del siglo XIX, se caracterizan por la representativa presencia en ellos de las *joies* de plata. Es decir, del tipo de joya conocido también como relicario de vidriera o vidrieras, aunque no contuvieran, necesariamente, reliquias propiamente dichas sino imágenes religiosas, y que a veces aparecen bajo la denominación de *agnus,* entendemos que básica e igualmente por compartir el mismo tipo de estuche o continente. *Joies* que así podemos ver en el único de los *clauers* portados en Ibiza, fechado en 1788[23], que ha llegado al momento actual (figura 1).



Figura 1. *Clauer de 1788.* Detalle de una tarjeta postal de Narcís Puget, en la que asimismo se muestra la *gonella amb cordons a usança de la campanya* llevada por entonces, como producto de la recuperación patrimonial realizada en 1912. Barcelona: Fototipia Thomas.

Su lenguaje simbólico y social

Con la mención de ese carácter religioso traspasamos el umbral que separa lo material de lo espiritual o simbólico para acceder a las verdaderas razones que explicarían el fuerte arraigo de los conjuntos del *clauer* en el mundo tradicional del campesinado ibicenco, más allá de la repercusión que por esos momentos pudiera alcanzar una moda desde el punto de vista simplemente funcional u ornamental. Motivos o razones que, a juzgar por la convergencia de distintos factores, cabría reconocer en la coincidencia entre las connotaciones simbólicas de los distintos elementos que conformaban dicho conjunto y los valores tradicionales que, aunque requeridos a nivel general a la mujer, adquirirían una especial dimensión en Ibiza y aquellos otros lugares pertenecientes al ámbito consuetudinario del *escreix* (como ya decíamos, el aumento de la dote que el hombre hacía en contemplación de la virginidad de su futura esposa).

De esta manera, un contexto social como el de *sa pagesia* isleña, donde las prendas de vestir varias veces aparecen mencionadas como propias de mujeres o "muchachas buenas"[24], en

---

23 Conocemos la fecha de este *clauer* (1788) gracias a la información facilitada por F. X. Torres Peters. Por otro lado, según consta en un artículo de 1973 (Marí Tur: 6-7), el propietario por entonces de dicha pieza-testigo era Francisco Tur Serra, de "Ca'n Francesc d'es Vildo" (Es Cubells). Lo había heredado de su padre, y la pieza provenía de "Can Xesc Nebot", Benimussa (Sant Josep). Sin contar el cinto o cinturón, ya perdido, tiene 44 cm de largo y presenta dos *joies* de 7 × 6,30 cm.

24 "Dos basquiñas de lana el cosete de Borel de muchachas buenas" (API, J. Sala, 1763: 163). "De muchachas buenas" también se dicen camisas y basquiñas (ejemplo: API, Orvay, 1758).

función de su hechura recatada y/o humildad de género, sería especialmente proclive tanto a mantener como a adoptar aquellos elementos potenciadores simbólicamente de esos valores. Y así, de manera análoga a como los modestos usos en el vestir se proyectaban –en conformidad con la concepción eiximeniana (siglo XIV)– como altos muros protegiendo la virtud de la que los portaba[25], el propio *cadenó* que ceñía la cintura lo haría como precinto simbólico de la virginidad o castidad, tal como se constata, con independencia de las modas, a lo largo de la historia de la indumentaria y se ha mantenido litúrgicamente con el cíngulo sacerdotal, de acuerdo con Torres Peters (citamos por Mateu Prats, 2009a: 97; *ibid*. 2009b: 515[26]) y Cea Gutiérrez (2012: 123).

El *cadenó* que frecuentemente documentamos en Ibiza formando parte de la dote de las *al.lotes* sería así como el cordón ceñidor que, en la tragicomedia de *Calisto y Melibea* (siglo XVI) esta hace llegar a aquel, a través de Celestina, como símbolo solapado de su propia entrega. Y a partir de cuyo momento, una vez recuperado, Antonio Cea plantea la disyuntiva de si moralmente podría seguir portándolo, como falsa apariencia, o si por el contraría lograría reunir el arrojo suficiente para presentarse en público sin él, en lo que por entonces suponía proclamarse como una Magdalena[27]. Seguiría pues utilizándolo, si bien –tal como concluye al respecto– cada vez que se mirara al espejo sentiría la misma culpabilidad de la Venus velazqueña, eternamente reprochada por el amorcillo alado que, mientras le sostiene el espejo, también le muestra el ceñidor simbólicamente partido en dos (*ibid*.).

Desde esta perspectiva parece significativa la presencia –a la que aludíamos anteriormente– de los *cadenons* en capitulaciones matrimoniales y legados testamentarios de Ibiza formando parte de la dote de las muchachas, y a veces asociados a símbolos ya de poder doméstico como el *clauer*. Los mismos elementos que Jorge y Paula Demerson (1993: 21-34) constatan entre las pruebas tangibles que seguirían intercambiando los prometidos en tiempos de Carlos III (1759-1788) como señal de su compromiso matrimonial.

Si es cierto que para alcanzar dicho compromiso o acuerdo, no exento de intereses económicos, se habría llevado a cabo en Ibiza una auténtica diplomacia payesa a cargo de mediadores en parte celestinescos, tales como tías, beatas o vecinas… (*ibid*.), la entrega de dichas prendas contrastaría fuertemente, en el contexto moral de la época, con lo narrado para el amor o pasión oculta de Melibea. No solo por realizarse en los esponsales de forma abierta en presencia de testigos, sino especialmente por la solemnidad que alcanzaría a la faz del altar, una vez concluida la ceremonia de la boda, ateniéndonos a alguna referencia bibliográfica, en básica conformidad con lo documentado para la entrega de las ropas y joyas de la propia dote o legado familiar[28].

---

25 Refiriéndonos “a un mundo en el que el dogma religioso de vivir en sencillez, pobreza, humildad…, se reflejaba especialmente en los modos de vestir ‘honestos’ [….], y a cuya herencia cultural entendemos responden aquellos propios de las *al.lotes* o, generalizando, *bones dones,* constatados en la documentación isleña” . Para más detalles al respecto véase Mateu Prats, 2009b: 514-517.

26 Atendiendo al referido investigador (F. X. Torres Peters), así se comprueba en *Orationes dicendae cum sacerdos induitor - Sacerdotabilus paramentis, Misal Pius V.*

27 Puiggarí, en un momento de su *Cuadro Histórico* –referente a los siglos XIII y XIV–, constata que “Vedráronse a las cortesanas los distintivos propios de las mujeres honestas, como el cinturón” (1890, ed. de 1998: 15).

28 A finales del siglo XVII, por ejemplo, en las últimas voluntades de un labrador del “qtó. de Balançat y lloch de Malafogasa”, se dejaba en legado a “Ysabet Serra donzella”, hija “llegitima y Natural” del testamentario y de su esposa, “tres centas lliuras p. son adot”, a pagar de la siguiente manera: “Cent lliuras a fas de altar ab Robes, Joyes y polices y les Restants doscentas lliuras de Vint lliuras en Vint lliuras de paga cascun any fins sian pagadas” (API, Hervàs, 1691: 223).
Al año de 1703 corresponde, por su parte, el testamento de “Pere Riera de Pere, hab. del qtó. de Sta. Eulària”, en el que lega a su hija, “Cathalina Riera de Pere”, “doscentes lliures dines a fas del altar”, pagadas por sus *hereus* (sus hijos Pedro y Antonio Riera), “declarant que sempre que vulla el clauer y Cadenó a conte de son dot no la pugan impedir ni llevar…” (API, Tur Riera, 1703: 12V-17).
Citamos por Mateu Prats, 1996: 168.

Sería de este modo cómo la *al.lota* ibicenca, que podía ceñirse honestamente con la cinta o *cadenó* de plata, adquiriría la connotación de "perfecta casada"[29] al hacer pender de dicho cinto el aludido símbolo de poder doméstico, o *clauer,* como buena guardiana del patrimonio familiar. En unas ocasiones –ateniéndonos a informaciones del siglo XX y de carácter retrospectivo– al recibirlo de las manos de su suegra, en lo que cabe entender una transmisión de poderes, al presentarse como nueva ama en la casa patriarcal o ancestral del marido[30]. En otras, al tomarlo de manos de su ya esposo en la referida ceremonia que seguía al enlace nupcial[31] (rememorando así costumbres anteriores referidas por autores tales como Puiggarí[32] y Fuente Castelló[33]). Entregas que –especialmente en el primer caso– nos llevan a destacar la implicación clasista que dentro del mundo rural suponía la figura del hijo varón primogénito o *hereu*. Así como a considerar la existencia de otras coyunturas socioeconómicas para explicar que fuera la misma mujer (como también podía ocurrir con los anillos) quien aportara, como parte de su dote, este conjunto de joyas[34] tan emblemático en el campesinado.

Sobre dichas connotaciones relativas al nivel social, no podemos sin embargo pasar por alto que, según un texto de J. Ramis y Ramis de finales del siglo XVIII y referente a la isla de Menorca, las cadenas o llaveros de plata eran allí el "adorno de la cintura" propio de las mujeres de menos recursos económicos, mientras los de las más acomodadas consistían en "un *relox*, ó una cadena con un pendiente todo de oro"[35], que quizá más idóneamente cumpliría el papel de los *equipages* ("catalines" o *châtelaines*[36]) de moda por entonces.

---

29 Para una ampliación del tema, véase Mateu Prats, 1996: 151-181; *ibid.* 2009a: 96-102; *ibid.* 2009b: 514-516., entre otras publicaciones.

30 J. Benavides, 3-12-1933. En el apartado "La entrega del 'claué' (*sic*) y su significado", escribe lo siguiente: "El transporte de los muebles es una de las escenas más típicas. Se presupone que antes de este día la futura esposa no ha ido a casa del novio. Entonces hace su visita oficial. Llama y sale a la puerta la madre del novio. La atlota (*sic*) dice: 'Estáis contenta de que entre en vuestra casa?' 'Sí, señora", responde la futura suegra. Entra la muchacha y hace los siguientes cumplidos a los demás parientes: 'Celebro con vos que hayáis llegado a ser mi padre (suegro). Celebro con vos que seáis mi tía (tía), etc. Seguidamente, la suegra le entrega las llaves de la casa –claué (sic)–, un candado y una campana de plata. El candado significa 'fuente sellada' y la campana indica discreción. O sea que de las cosas de la familia no tiene que comunicar nada a nadie".
Por su parte E. Casas Gaspar (1947: 289), en el apartado "La dueña y señora de la casa" del capítulo XXX, se limita a recoger que "en Ibiza la suegra entrega a su nuera las llaves de la casa, un candado y una campana de plata".

31 La entrega del *clauer* a faz del altar se evoca en un artículo de 1973, firmado por J. Marí Tur (6-7). Según se narra, una vez concluida la ceremonia de la boda, era el poprio novio quien se lo daba a su ya mujer. Antes lo había recibido de manos de su padre, con la emotiva recomendación de que nunca se desprendiera de él.

32 Al tratar los obsequios de boda durante el siglo XIV, dice Puiggarí (1886, ed. 2008: 240, nota 27) que "ningún novio ni pariente suyo de ambas partes podrá hacer dádivas de cantidades o regalos de joyas; únicamente el novio podrá dar a su desposada, bolsa de 50 sueldos a lo más, cinta de plata de peso de once onzas, dos sortijas de á 60 sueldos y guantes". Citamos por Mateu Prats, 1996: 171, nota 44; *ibid.* 2009a: 98, nota 356).

33 Asimismo, en el estudio de I. de la Afuente I Castelló sobre un platero catalán del siglo XV (1997: 221) se señala "el costum que hi havia de regalar una o diverses corretjes –de las que ya hemos dicho podían pender bolsas y otros objetos como el *clauer*– en el moment de formalitzar els acords matrimonials".

34 Su presencia en los legados testamentarios se comprueba, por ejemplo, en el que realizara en 1763 un "mayoral" del "quartón de las Salinas", quien legaba a cada una de sus hijas, por "Derecho de institución", "mil libras vellon, una sinta y un llavero con llaves de Plata", "pagaderas cuando tomaran estado", o serían de su derecho (API, J. Sala, f. 164v).

35 De 1786 data un texto de J. Ramis i Ramis, en el que se refieren "Los adornos de la cintura" que por aquel tiempo portaban las mujeres en Menorca: "las ricas": "un relox, ó una cadena con un pendiente todo de oro; y las de menos conveniencias: una cadena ó llavero de plata". Citamos por Murillo Tuduri, A.; Plantalamor Massanet, L., 1977, pp. 499-508. De la utilización de este tipo de adorno en Mallorca ha quedado constancia en la propia documentación notarial ibicenca.
De la misma forma, cuando el padre Colom –en otro manuscrito, en este caso ya de principios del siglo XX–, cotejó el vestir que por entonces llevaban las mallorquinas, con el de tiempos pasados, afirmó sobre las "antiguas" que sólo las ricas se ceñían con cinta de oro, mientras las menestralas "traían cinta de plata" (Mulet, 1955; 46-48). Citamos por Mateu Prats, 1996: 165-166; *ibid.* 2009: 101).

36 "Les catalines o *châtelaines.* El 'cordoncillo d'or que envoltava la cintura d'una senyora venia a ser un adorn del qual penjava una creu de Malta, algú medalló o el ventall. També s'hi podia penjar el rellotge [...]. Aquest 'cordoncillo', aquí denominat 'cinte d'or', feia el paper de 'catalina' o 'châtelaine'"). González-Riera, 2002: 135.

Igualmente colgando por medio de varias cadenillas desde la cintura o el hombro era como, por su parte, solían figurar en los dijeros infantiles diversas "piedras de virtud" y otros elementos mágico-protectores que, al ir con engarce de plata, formaban ya parte de la familia de las joyas y, consecuentemente, podían pasar también a pender como extremos de las vueltas o los collares femeninos, tal como atestiguamos en Ibiza nuevamente a través de la documentación notarial.

Collares de carácter mágico-protector

De esta manera, en el siglo XVII y en un contexto urbano, atestiguamos *branques* o ramas de coral –representaciones fálicas a las que se atribuían cualidades frente al rayo y los vómitos– y algunos *cadenons* de plata también de carácter infantil, en este último caso con "sa maneta" y "garreta als caps"[37] (reconocibles como higas de azabache o coral y garras de tejón para romper o rasgar el "mal de ojo" o fascinación). Siendo ya desde finales de dicho siglo XVII o comienzos del XVIII, cuando en varios registros contextualizados en el mundo rural hemos podido comprobar diversos *collarets* o *collars* de cristal, de cristal y coral…, a su vez con *manetes*[38], o *branques* (ramas)[39] de coral, reconocibles en ambos casos como higas. Así como con "piedras de leche"[40] (por lo regular calcedonias lechosas para estimular la secreción láctea de quien las portaba), y algunas otras piedras de virtud, tales como las llamadas "estronca sang"[41] (en este caso ágatas de color rojizo oscuro parecido al de la sangre) que, asimismo en relación con la teoría fundamentada en el adagio latino "similia similibus curantor" (Cea Gutiérrez-García Mouton, 2001: 341) se decía que servía para restañar la sangre de las hemorragias (extractando lo referido en otra ocasión: Mateu Prats, 2009: 113-114).

En este sentido, a las propias sartas de coral se les atribuiría esa misma propiedad, además de la de ayudar a un buen parto, motivo por el que eran usadas por mujeres de toda condición (Ríos Lloret y Vilaplana Sanchís, 1981: 43) entre las que se contaban las ibicencas. Con respecto al tamaño de sus sartas, según especifican ciertos informes notariales estas podían ser gruesas o, por el contrario, de coral menudo, en cuyo último caso podían llegar a configurar el elevado

---

37 API, O. Boned, 1651-1654: 98: "un cadeno de plata de cadena deca que conte sent quaranta sinch baules ab sa maneta y jareta als caps "altre cadeno de sent y vint y vuyt baules ab sa maneta y jareta als caps". "Altre cadeno ab sent noranta y tres baules ab un canet y maneta als caps", "un clauer de dos cames romput al cap [...] y uns Agnus de plata").
API, Guasch, 1686: 115: "un cadeno de plata de sent quaranta nou baulas ab son Ganxo y un cisoret (?) baix" "un cadeno de Plata de baula Redona / ab sent vuitanta dos baulas ab son Ganxo y Ballota baix a mes de les baules" "altra Cadeno de Plata de baula de guya de sent y vuitanta Baulas ab son Ganxo y una rosa (?) baix" "altra Cadeno de Plata de Baula de Gulla ab doscentas y zinc baula ab son Ganxo y una Garreta baix" "altra Cadeno de plata Baula de Gulla ab sent saxanta set baulas ab son Ganxo y Garreta baix".

38 API, Ximeno n.º 4, 1716: 206: "Un Collaret ab deset grans de Crestay, quinse Grans de Coral, dos manetas de Coral encastadas de plata y una pedra de llet".

39 API, Bermeu, 1625-1628: 212: "dos branquetes de coral"; API, O. Boned, 1651-1654: 138V: "una branca de coral encastada de plata; vila de avall"; API, Botino, 1683: 17v: "una branqueta de coral engastada de plata".
API, J. Oliver, 1737: 106. "un collar con granos de cristal y coral con una Branca de coral" ("Qun. De Portmany").

40 API, Hervàs, 1693: 127: "un Culleret ab dos pedres de llet y grans de Crestay"; "Pla de Vila, lloch de las botigas".
API, Riera, 1713: 79: "Un Collar de grans de Crestall y Coral ab un estronca Sanch y una pedra de llet que entre tot son Vint y Set grans"´.
API, Ximeno n.º 4, 1716: 206: "Un Collaret ab deset grans de Crestay, quinse Grans de Coral, dos manetas de Coral encastadas de plata y una pedra de llet" ("Mayoral de la Torre de Cassa en Riambau; llaurador [...] en lo Quarto del Pla de Vila").
API, Rosell, 1771: 20: "una piedra de leche".

41 API, Riera, 1713: 79: "Un Collar de grans de Crestall y Coral ab un estronca Sanch y una pedra de llet que entre tot son Vint y Set grans".

número de 12 o incluso de 21 hilos, tal como atestiguamos a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX en el cuartón de Portmany[42].

En lo que se refiere a sus colgantes o extremos, en varias ocasiones no solo se documentan las aludidas *branques* o *manetes* y piedras de virtud, sino que también parecen identificarse como tales las denominadas bellotas de coral o cristal, con engarce de plata, para las que –a semejanza de lo reconocido para las higas– se habría pretendido reforzar con dicha forma el poder mágico-protector de la materia que las conformaba, basándonos, ya en principio –y sin ánimo de aludir posibles superviencias– a la catalogación como amuletos que reciben las bellotas de hueso correspondientes a la época púnica halladas en la misma Ibiza.



Figura 2. *Agustinada de nácar*. Colección particular, La Marina (Ibiza). Fotografía: del autor.

Para dichos “collares gordos de abellotas” la documentación notarial nos ofrece algunos registros especialmente reveladores, como por ejemplo es el caso de uno del año de 1766, correspondiente de nuevo al cuartón de Portmany, y donde el oportuno ejemplar se describe como propio de la “moda *forenca*” (de la gente *forana* o del campo), al igual que el otro collar de ocho “cames” o “piernas”, también de coral, y la cinta de plata que lo acompañaban[43].

“Agustinades”

Diez años después –alcanzando el de 1776–, tenemos constancia de “una agustinada de cinco ylos (*sic*) de coral” (API, J. Sala: 61v), que enlaza con otros registros posteriores relativos a “seis hilos de rubins Vulgo Agustins” (API, V. Gotarredona 1791: 80) o, simplemente, “hilos de agustinis” o “agustinades”… El hecho de que ninguno de los informes notariales manejados haya ofrecido otros datos descriptivos viene a realzar el valor de la información oral aportada, en los años ochenta del siglo XX, por una vecina de La Marina[44] (en la ciudad de Ibiza), nacida a comienzos de dicho siglo, y que además corroboró su información con tres piezas-testigo[45]. Concretamente mediante tres “agustinades”: una de sartas al parecer de vidrio amarillo[46], otra de nácar (figura 2) (como por ejemplo eran los “doze hilos” de un collar registrado en 1793; API, V. Gotarredona:

42 API, R. Oliver y Castelló, 1.786: 248: “un collar de coral, de doze hilos”; “quartón de Pormany”.
API, V. Gotarredona, 1803: 226: “un collar de coral menudo de veinte y un hilos”; “Pueblo de San Antonio”.

43 API, J. Sala, 1766: 19: “collar en ocho camas de coral y collar gordo de abellotas y sinta de plata de peso de cien libras todo usado y de moda forenza” (“Quarton de Pormany, Partido de San Antonio, baxo de Benimussa…”).

44 Concretamente mi propia abuela por línea materna, Mercedes Calbet Ramon.

45 Piezas-testigo que en su día habían pertenecido a su suegra, Isabel Escandell Ferrer (del comercio, e igualmente nacida en el barrio portuario de la Marina) Véase, al resapecto, M.ª L. Mateu Prats, 1984: 45-52.

46 Un “collaret” asimismo “de granitos de vidrio amarillo” figura entre los “adornos de la garganta” que las mujeres llevaban tradicionalmente en la isla de Menorca, atendiendo un texto de Ramis y Ramis de finales del siglo XVIII. Citado por Murllo Tuduri-Plantalamor Massanet, 1977: 502.

59v, a los que igualmente se les atribuiría la cualidad de propiciar el embarzo[47]) y la tercera de coral[48]; en este último caso en concordancia con el referido informe de 1776.

Todas ellas estaban constituidas por varios hilos, en su práctica totalidad de sartas menudas, dispuestos en sucesivas ondas concéntricas y unidos por sus cabos o extremos, de manera similar a como lo hace el cordoncillo en la *emprendada* de oro. Sin embargo, dicha informante nada pudo decir sobre las razones que sustentaban la aludida denominación de "agustinada". El que, según A. Cea, pudiera obedecer a llevar pendiente como extremo alguna imagen de san Agustín (aunque ningún documento haya confirmado, al menos por el momento, esta suposición), junto con la creencia –apuntada por la señalada informante– de que la "agustinada" de nácar estaba especialmente indicada para recibir la primera comunión (Mateu Prats, 1984: 50), nos sirve aquí de puente para pasar a comentar las joyas de carácter religioso o devocional.

Joyas devocionales

Medallas, "porcelanas" y "joies" o "relicarios de vidriera". Al carácter protector, pero ya bajo la fe de la religión cristiana, es al que por su parte obedecerían todas aquellas medallas y relicarios o "joies" que asimismo podemos documentar junto a aquellos otros extremos, evidenciando la tenue o difusa línea que en estos conjuntos separaba la ortodoxia católica de la más pura superstición.

En el año de 1737 y en el cuartón ibicenco del Llano de la Villa se inventarió, por ejemplo, un collar de coral y cristal con "una Medalla de Plata y una Virgen del Pilar de Peltre" (API, J. Oliver: 68v), que en este último caso parece encontrar la correspondiente pieza-testigo en la medalla de hechura, igualmente del siglo xviii, localizada en el barrio portuario de La Marina (Mateu Prats, 2000, lám. 11: 267; *ibid*. 2009a: 116, fig. 63). Y del año 1763 y del cuartón de Santa Eulària, por citar otro ejemplo, son, por su parte, las cuatro "joitas" o "relicarios" de plata que formaban parte, de dos en dos, de sendos collares de coral y de coral y cristal. En el primer informe, junto con una ramita a su vez de coral y engaste de plata, conjunto que se complementaba con uno de los llaveritos "a la mallorquina" comentados anteriormente (API, J. Sala: 102v-103).

En algunos otros documentos se constata la presencia de "porcelanas" tal como ocurre en un inventario de 1767 (API, Rosell: 124), nuevamente del cuartón de Santa Eulària, donde "una *porsellana* encastada de plata" (*sic*) presumiblemente mostrando una imagen religiosa, como podía ser la ya citada Virgen del Pilar o la de Montserrrat, figuraba como extremo de "un *collaret de coral de set fils"*, junto con una "goita" (*sic*) y una "creu encastada de lo mateix" *(sic*). Sin profundizar en la complejidad de su estudio, pensamos que aquí resulta suficiente recordar el carácter popular y de distinta procedencia que se ha reconocido para muchas de estas placas o "porcelanas" que se adquirían sueltas y se montaban en diferentes lugares, combinando así

47 "El nacre o mareperla –escribe V. Ferrandis Mas–, és una substància durísima, blanquinosa i en reflexos irisats; es extret de la closca dels moluscs marins. Generalment bivalvats o de tipus nautils. El nom de nacre procedéis de l'àrap i significa *caragol de mar*. Del text d'Abolays es desprén que era el mateix que nomena *tarmicaz*. A l 'igual que l'aljófar, se li relaciona amb la feminitat i la fecunditat, sent utilisat per les dones per à propiciar l'embaràs. Lo mateix que en l'aljófar –añade desde su perspectiva local, que aquí particularmente también nos interesa–, molts dels collars de les valencianes estaven fets de contes redones de nacre" (19-5-2013).

48 Tal como recogíamos en nuestro primer estudio (Mateu Prats, 1984: 50), como fruto de la información oral, lo habitual era que las "agustinades" estuvieran realizadas con cuentas de coral o nácar, pero también habrían existido otras "de 'gramán'" o "de colorines", según nos dijeron sin mayor precisión. Parece ser –concluíamos al respecto– que también habían existido otras, "mucho más finas y pequeñas", cuyo tamaño sólo sería apto para disponerse, prácticamente, ciñendo el cuello.

las posibilidades y vinculando de este modo las producciones sicilianas con las mallorquinas, y estas últimas con las peninsulares, probablemente de talleres situados en la Corona de Aragón. Siendo además una isla tan próxima y hermana, como la de Mallorca, donde se sitúa la procedencia de muchas de las piezas conocidas, y donde se han seguido utilizando esmaltes del mismo tipo para botones y otros usos (Arbeteta Mira, 2006: 60-67).

Ya para finales del siglo XVIII, la valiosa descripción de Carlos González de Posada (Demerson, 1980: 327-334) viene a corroborar el uso de muchas joyas alrededor del cuello, sartas de corales “cubriendo el pecho”, así como de “un cinto con *llabes* de plata pendientes de una larga cadena”. Descripción a la que, como hemos visto, podemos añadir que el cristal y algunos otros elementos también podían participar en la configuración de esos collares, al tiempo que las “joies” no era raro que asismimo formasen parte del conjunto del *clauer*, al menos desde mediados de dicha centuria.

Las modificaciones que en el último cuarto del siglo XVIII ya había sufrido la indumentaria tradicional ibicenca, con respecto a la que se mostraba en los referidos púlpitos de Sant Josep (1763) y Sant Antoni (1769) quedan singularmente reflejados tanto iconográfica como documentalmente, gracias a las aportaciones de Juan de la Cruz (1778-1780[49]) y Carlos González de Posada (1791[50]), respectivamente. Y ya para principios del siglo XIX, a través de otras fuentes de estudio mucho menos conocidas y de mayor interés para este estudio. Nos referimos en principio a los frisos pictóricos descubiertos en el año 2006 en la iglesia de Sant Miquel de Balansat (Mateu Prats, 2013: 138, fig. 3), en los que la payesa ibicenca se muestra con un corpiño de generoso escote, dejando asomar la camisa y, sobre la que se disponen varias hiladas de sartas rojas o coral. Básicamente del mismo modo a como aparece en un magnífico grabado de J. Cambessèdes y año de 1826, hallado también hace poco tiempo por Martin Davies, y que de esta forma ha venido asimismo a conjugarse con los resultados de archivo (Mateu Prats, 27-12-2009; *ibid*. 2013: 138, fig. 4).

Si atendemos las recriminaciones eclesiásticas que por esta época se hacía a la indumentaria portada por las payesas en la isla (C. Llocer 1801)[51], la “paysanne d’Yviza” reflejada por Cambessèdes muy bien podría haber abultado artificiosamente sus pechos con el “fin precisamente diabólico”, según se decía, “de hacer caer a los incautos”. Al tiempo que había dejado de encintase la trenza y de llevar pendiente de su cintura el honesto *clauer*, si bien continuaría luciendo sartas de coral y/o cristal, aunque ya entremezcladas con piezas de oro (figura 3). Hasta nos atreveríamos a decir que en este caso su collar seguía siendo –como rasgo arcaizante al igual que el *cambuix* o toca y las mangas de quita y pon– el que en 1766 se describía como “gordo de *abellotas* a la moda *forenca*” (API, J. Sala: 19), y cuya implantación social en la campiña queda para

---

49 Lám. 41: “Labradora Yvizenca” que ha venido datándose en 1777 y que, como propia de las islas Baleares, pertenece al IV Cuaderno. sin datación concreta, entre 1778 y 1784, según el registro de la Biblioteca Nacional (consulta realizada el 18 de febrero de 2014). En todo caso, ya figura publicada en la *Gaceta Madrileña* el 24 de noviembre de 1780 (“Un ibicenco y una ibicenca”), atendiendo, en este punto en concreto, a Manuel Amador González Fuertes.

50 Adiciones escritas por don Carlos González de Posada (firmadas el 2 de septiembre de 1791) a la Breve Noticia sobre el estado civil, militar y político de las islas de Ibiza y Formentera, firmada por don Manuel Abad y Lasierra a 6 de septiembre de 1786. Véase Demerson, 1980.

51 “No permitirán los curas párrocos que entren las mujeres en la Iglesia sin llevar los pechos tapados con pañuelo o mantilla o cualquier otro tipo de cubierta, porque sin esta decencia pueden causar muchísima ruina espiritual, y hemos sabido, con harto dolor, que algunas los fingen y abultan artificiosamente con el fin precisamente diabólico de cautivar y hacer caer a los incautos. / No nos ha sido menos sensible y desagradable la noticia y circunstanciado informe, de que algunos párrocos han fomentado aquel desorden aún después que en la primera visita lo prohibimos de palabra públicamente en todas las iglesias de las parroquias de la Campiña, obligándonos a repetirlo en la última. / Para que se guarde el debido respeto al Santuario, encargamos a los curas que saquen de la Iglesia a las que no quisieren obedecer lo por Nos mandado por dos veces. Y les prohibimos igualmente a todos los demás eclesiásticos, bajo pena de suspensión, el dministrar sacramento alguno a mujer que no vaya con la insinuada dececia […]”. Citamos por Marí Cardona, 1984: 68-69.



Figura 3. *Paysanne d'Yviza*, J. Cambessèdes, 1826 (fragmento). Luce un "Sant Cristo con su águila", probalemente collar de "abellotas" a la moda *forenca* y cruz o crucifijo pendiente de una larga cadena.

entonces ampliamente confirmada gracias a la significativa documentación existente.

"Sa Creu" (o "Sant Cristo") y "sa Joia" de oro

Además de esos collares, dicha labradora porta una larga cadena con una cruz como extremo, y ciñe su cuello con una gargantilla de cuentas esféricas de la que asimismo pende una cruz precedida por un águila bicéfala. En este último caso, en correspondencia con el primer y tercer cuerpo de los conjuntos de "sa Creu" de oro que han llegado al momento actual, tal como desarrollaremos a continuación. Águila bicéfala que obedecería a la generalización de que gozó este tema en nuestro país a lo largo del siglo XVIII, como producto de una corriente religiosa y heráldica transmitida desde anteriores reinados a las diversas manifestaciones artísticas[52]. Punto en el que, igualmente, insistiremos más adelante trayendo a colación el águila bicéfala bizantina que, por ejemplo, podemos hallar relacionada con el *engolpion* o *enkolpion*, u ornamento varias veces similar a "sa Creu" y a "sa Joia" portadas en Ibiza, tanto en función de su condición coronada como a su propia estructura.

Del *Sant Cristo* de oro "con su águila" ya teníamos constancia desde mediados[53] y finales del siglo XVIII[54] (API, V. Gotarredona, 1791: 10), en inventarios de bienes correspondientes a la ciudad de Ibiza, mientras en *sa pagesia* lo hemos podido documentar desde comienzos del XIX[55], unos veinte años antes de reflejarse gráficamente en el grabado de Cambessédes. Momento, este, cuando asimismo se constata para ese *Sant Cristo* la distribución en tres órdenes o cuerpos, característica del siglo XVIII. De hecho, es precisamente hacia 1825 cuando se ha fechado un ejemplar (28 × 8,5 cm), procedente de la iglesia ibicenca de Santa Agnès de Corona, con dicha característica y, enriquecido visualmente con el engaste de vidrios rojos y verdes (Marí

---

52 Como ya hemos señalado en varias ocasiones, el tema del águila bicéfala es muy antiguo. De acuerdo con algunos autores el temor que los árabes sentían por representar a los animales vivos (a nivel popular impregnado de superstición), intento, según ellos, de emular a Dios, motivó en el caso concreto de las águilas su muerte imaginaria seccionándola en dos cabezas [...]. No obstante, con independencia de la posible influencia tradicional, este tema se generaliza en España en el siglo XVIII, como producto de una corriente heráldica transmitida desde anteriores reinados a todas las manifestaciones artísticas del país (Mas, J.). Citamos por M.ª L. Mateu Prats, 1984, p. 153, *ibid.* 2009, nota 692.

53 API, J. Sala, 1763: 50: "una Crus con su figura de Cristo de oro con Aguilita de lo mismo con tres ylos de Perlas [...] que pesado por el platero se ha librado por Ducientas libras quinse Sueldos" (Juana Amengual).

54 API, V. Gotarredona 1791: 10: "Santo Cristo y águila" (inventario de los bienes del patrón Francisco Ferrer, que habitaba en el barrio de la Marina.

55 API, V. Gotarredona 1.803: 121: "un Santo Christo de oro con su Aguila" (mayoral de la hazienda "las Figueretas", en el cuartón de las Salinas); *ibidem*: 226: "un Santo Christo de oro con su Aguila" (junto con las habituales joyas de cristal, coral y plata, entre las que aún se contaba "un Llavero con cuatro llaves"; inventario de los bienes pertenecientes a "Ygnes Araby [...] Labradora, vecina y moradora del Pueblo de Sn. Antonio").

Cardona 1984; Ferrer-Taboada, 1999: 402-403), como si de rubíes y esmeraldas se tratara. Es tan solo diez años más tarde –situándonos en 1835– cuando un registro notarial correspondiente a *sa pagesia* deja expresa constancia de “un Santo Cristo con su Águila y Corona” (API, 1835: 53).

Esa distribución en tres órdenes o cuerpos es la que igualmente presentaría un ejemplar del conjunto religioso de *sa Joia* de oro, o, como decíamos, “relicario de vidrieras”, que asimismo fue entregado como exvoto a la Virgen del Rosario de la iglesia de Santa Agnès, junto con el “Santo Cristo” anterior, en torno a 1825 (*ibid.*)[56]. Modelo (15,5 × 9,3 cm) habitualmente configurado por cruz de filigrana (aquí ausente), corona y *joia* propiamente dicha con marco de filigrana, sobre la que a su vez suelen asentarse vidrios de colores y otros motivos ornamentales, que también tendría sus precedentes en piezas fechables en el siglo XVIII e incluso del XVII. Sirva de significativo ejemplo el registro, en 1683, de “una *Goja de or*” (*sic*), con un Niño Jesús pintado y “una corona” también de oro; todo “de bulto”, con piedras blancas y rojas –seguramente asentadas sobre labor de filigrana–, así como con tres colgantes de perlas finas, en el contexto de la ciudad de Ibiza (API, Botino: 17v).



Figura 4. “*Joia” de oro*. Lleva las imágenes de Sant Joan Baptista y sant Joan Evangelista bajo vidrieras. Pende de un hilo con sartas de cristal, esferas de filigrana y láminas de oro recortadas. Siglo XVIII. © Museo Diocesano de Ibiza. Foto del autor.

Viene así a propósito señalar que fue precisamente en la segunda mitad del siglo XVII cuando –según se ha dicho por influencia indiana[57]– la filigrana empleada para dar volumen a los marcos de las joyas o “rosas de pecho” conoció su apogeo, al tiempo que se generalizaba la costumbre de coronarlas (Arbeteta Mira, 1998: 58, 171[58]), ya atestiguada en ese informe ibicenco de 1683. Joyas por antonomasia que en el siglo XVIII, por las derivaciones locales del modelo cortesano del *pitral,* formarían un grupo específico en el que puede inscribirse, desde el punto de vista estructural, la *joia* ibicenca (*ibid.* 2002: 16) (figura 4). Por su parte paralelizable –tal como avanzábamos– con el *enkolpion* (literalmente objeto llevado sobre el seno) usado por la dignidades eclesiásticas del rito oriental, y que también podría haber incidido, incluso más directamente, en los ornamentos análogos de

---

56 “… Aquestes prendes varen ser regalades com a exvot a la imatge de la Mare de Déu del Roser devers l’any 1825 per la familia Costa ‘Maimó’ en acció de gràcies per haver-se salvat dos dels seus membres del naufragi del seu llaüt mentre tornava de la Bassa carregat de savines per a cobrir el porxo de l’església” *(ibid.).*

57 “… La influencia indiana no es redueix, no cal dir-ho, a les cadenes –comentadas en la nota 85– sinó que també arriba a la fabricació de la joia de filigrana, técnica esmorteïda, represe en el segle XVII a partir dels mmètodes xinesos de muntura en l’aire […]. La filigrana és present fins gairebé el segle XX a les joies balears, així com el retallat de fines planxes d’or, técnica profusament utilitzada a ‘Asia, a les Filipines i a Mèxic’” (Arbeteta Mira, 2000: 16).

58 En el comentario de una joya de ventana, redonda, doble y marco cobijado bajo corona (rosa coronada ca 1700, n.º Inventario 2094 del Museo de Artes Decorativas de Madrid) se dice que la corona se introduce como uso general a finales del siglo XVII, dando lugar a una tipología propia en la primera mitad del XVIII (*ibid.* 1998: 58, 171).

la joyería popular llevada en Cerdeña (Mateu Prats, 2008: (603) 23, figs. 6 y 7), atendiendo las relevantes indicaciones de F. X. Torres Peters, que nos abre esta vía de investigación.

Prosiguiendo el recorrido cronológico hasta detenernos, traspasada la mitad de la centuria, casi en el mismo momento en que Joan Mestre plasmó a las campesinas de Ibiza (1853) frente al puerto de la ciudad (Mateu Prats, 2013: 134, fig. 1), Claessens de Jongte (1858: 20) continuaría refiriéndose a los "collares de coral encarnado", "rosarios u otros perendengues" que la mujer ibicenca "añadía en lo posible" a los "Santos Cristos" o Cristos, de oro o plata, en los días de fiesta (*ibid*.: 20). En esencia, la misma asociación de la plata y el coral con el oro que Antonio Flores seguía reconociendo en 1860 igualmente sobre el pañuelo de pecho (potenciado por las autoridades eclesiásticas para más recato) de las payesas ibicencas que se desplazaron a Palma, con motivo de la visita de Isabel II (1861: 89-90), y que Charles Clifford (el primer fotógrafo oficial de la Casa Real española) captó en dos interesantes fotografías.

Rosarios, *emprendada* de plata y coral

Sin embargo, ninguna de esas imágenes o reseñas ofrece una información de estas prendas comparable a la que nos transmitiría, pocos años después, la ibicenca Victorina Ferrer Saldaña en su leyenda sobre la *Creu d'en Ribas* (1868 n.º 22: 177) [59] y que, pese a sus reediciones en los años de 1899 (en el *Diario de Palma*) y 2003, (*Antología literaria,* de Llobet Tur), actualmente es prácticamente desconocida, como toda la documentación anterior. Así, gracias a ella podemos constatar ya con claridad cómo "un rosario de plata y coral", de menor o mayor complejidad, formaba parte del conjunto de joyas que, según "la moda del país", cubría el pecho de la campesina protagonista, junto con un collar de lo mismo, una ancha cruz de oro, rubíes y esmeraldas, y un medallón igualmente de oro.

De esta manera, si a comienzos del siglo XVII un informe notarial podría reflejar la disposición del rosario o "penitencia" colgando desde la cintura junto al *clauer*[60], y para los años sesenta del siglo XVIII las pinturas de los referidos púlpitos los mostraban en las manos de payeses y payesas (Mateu Prats, 2009a: 59, fig. 26 y 209), Victorina Ferrer Saldaña constata con claridad su disposición sobre el pecho, tal como ya había aludido someramente Claessens (1858: 20; Mateu Prats, 2012: 139) [61] y parecía indicar un informe notarial de Formentera del año 1848, relativo a un rosario de cachum[bo] con su collar de joyas"[62], que cabría explicar por la costumbre de añadir medallas o relicarios a los mismos[63]. Antigüedad mínima, de 1848, que así plantea la duda de si anteriores rosarios, como los de coral o de coral y cristal, pudieron registrarse como collares, teniendo además en cuenta que dicha costumbre ya se comprueba a nivel general entre los si-

---

59 Este y otros aspectos se analizan en el estudio que actualmente estamos realizando (Mateu Prats, en preparación).

60 API, Bermeu, 1614-1619: 95:"un clauer y una penitencia de Coral"; "vila davall".

61 "En los dias festivos la mujer ó doncella del campo adorna su cuello con algún Cristo de oro ó plata, al añadir, so cabe en lo posible, collares de coral encarnado, rosarios ú otros perendengues, cuya profusión y riqueza atraen la atención y son el placer de los ojos [...]" (Claessens de Jongte 1858: 20).

62 API, 1848: 61-63v: [...]"Un collar de coral de seis hilos. Dos rosarios de cachum con su collar de joyas" ("Ysla de Formentera y parroquia ntra Sra del Pilar [...] María Escandell de Miguel viuda de Jose Ais vecina de la misma parroquia [...] una Hazienda en la referida parroquia y lugar de la Mola").

63 Según señala J. M. Fraile Gil (2000) "la costumbre de anillar medallas, relicarios y dijes entre las cuentas de los rosarios es bien antigua. La novela picaresca española, por boca de *La Pícara Justina* (López de Úbeda 1605), nos da luz sobre este asunto: '... Yo llevaba dos agnusdéi medianos a los lados de mi rosario de coral, uno de plata sobredorada y el otro de oro, notablemente parecidos [...]. ¿Qué hago? Desato de mi rosario el agnusdéi de plata sobredorada, el cual guardé en la manga de mis cuerpos [...]. El otro, para que más campease, le puse con un rosario de azabache, que para entonces era muy estimado [...]'". Véase asimismo en la nota siguiente la alusión que hace Quevedo en el Capítulo VI de *El Buscón* (1.ª ed. 1626) a "los manojos de imágenes, cruces y cuentas de perdones que hacían ruido de sonajas", en el rosario que llevaba pendiendo desde su cuello el ama de Alcalá.

glos XV y XVII[64], como una manifestación pública de religiosidad y piedad (Ríos Lloret y Vilaplana Sanchís, 2001: 45-46), bien con implicaciones de duelo (para ejemplares de azabache o negros, también documentados en la isla) bien, a su vez, con connotaciones protectoras.

Sirvan de ejemplo los paternosters de materias tales como el coral, azabache y ámbar, que a comienzos del siglo XVI las cántabras de San Vicente de la Barquera ostentarían en conjunto con sus collares, seguramente ya con la creencia de que con ello libraban de infinitos males al cuerpo y al alma, atendiendo lo constatado en Sevilla por Martin de Braones a finales del siglo XVII. Cuando según decía –al tratar los efectos de la predicación del Padre Ulloa–, no había hombre, mujer o niño de cualquier estamento que no portara de este modo un rosario bendecido (Martín de Braones, 169: 11). Esto es –dejando al margen otros ejemplos[65]–, tal como prácticamente ha constatado Gabriel Llompart para los hombres de Mallorca en el siglo XVIII (1975: 40-41) y como también se muestra en la referida leyenda ibicenca el protagonista masculino, con un rosario de plata y coral cayendo sobre el pecho[66], básicamente igual a como lo llevaba su prometida. Escena que justamente la autora sitúa en el antiguo día del Roser, o primer domingo de mayo[67] (Ferrer Saldaña, 1868 n.º 22: 176-177; Mateu Prats, en prensa).

En ambos casos dichos rosarios serían los de coral encadenados de plata que hemos documentado ampliamente desde finales del siglo XVIII (1786) y a lo largo de todo el XIX, en alguna ocasión junto con "un aderezo de rosario de oro" (API, 1839: 34); nos planteamos la pregunta de si con ello se alude el conjunto religioso de *sa Joia*, de *sa Creu*, o del denominado *adreç*, dado el desarrollo que, tal como veremos, puede alcanzar el cabo o *baix del rosari*. En los ejemplares más sencillos, esos rosarios de plata y coral podrían incluso llegar a acumularse sobre el pañuelo de pecho de las payesas conformando una variante de *emprendada* (figura 5) (Mateu Prats, 1984: 46-52), si cabe incluso junto con *agustinades* y una *joia* de plata. Por más que la *emprendada* de plata y coral propiamente dicha parezca ser aquella en la que el referido desarrollo del cabo del mismo rosario, en unos tres órdenes o cuerpos equiparables a los de los referidos conjuntos religiosos de oro, se dispone a su vez como eje sagrado en el centro del pecho.

---

64 Ya en *El Libro del Buen Amor,* del Arcipreste de Hita, así como en la producción literaria del mismo Cervantes o de Quevedo se refleja esta costumbre, citándose rosarios de "cuentas sonadoras" o "manojos de imágenes, cruces y cuentas de perdones" haciendo "ruido de sonajas" (Mateu Prats, 2009b: 521, nota 54). Del mismo modo que se comprueba para otros ejemplares más discretos, de cuentas menudas, a través, por ej., de A. Martín de Braones para finales del siglo XVII. La creencia de que el portar un rosario colgando del cuello suponía librarse de infinitos males de cuerpo y alma conllevó que no hubira hombre, mujer o niño, de cualquier estamento, que no llevase de dicha manera un rosario bendecido (Martín de Braones, 169: 11). Asimismo, un ejemplo del carácter protector del rosario, como "el escudo más fuerte contra el Demonio" –recogido en el año 2000 por Fraile GiL–, viene a su vez a explicar el valor que, como constante, se les reconoce en distintas variantes de una leyenda ibicenca (Mateu Prats en preparación), enlazando con dicha práctica., de gran arrraigo en la isla.

65 Sin poder extendernos en este aspecto, registros de rosarios "para el cuello" –en este caso de las mujeres–, son los que por ej. ha localizado M. León Fernández en la provincia de Madrid (1996: 148). Tratándose de ejemplares con cinco o cuatro medallas, en conformidad con lo observado al respecto anteriormente ("dos rosarios para el cuello con zinco medallas = 18 rs" (Colmenar de Oreja, 1798); "un rosario p.ª el cuello engarzado en plata con cuatro medallas = 14 rs" (Cubas de la Sagra, 1816). De acueardo con el mencionado autor, "se acentúa más su función ornamental, inseparable del vestido de ceremonia, junto a basquiñas y mantillas de oscura tonalidad".

66 "... Un rosario de oro es el que por su parte portaría igualmente al cuello (disposición que se especifica en otras variantes de la leyenda) otro payés ibicenco "... abalanzándose como una fiera sobre el débil niño, lo arrojó al suelo y fue á arancarle el rosario de oro" (Ferrer Saldaña, 1868 n.º 23: 185).

67 "Ben aviat arriba a Eivissa la devoció del Roser i el 1577 ja trobam una nota en els llibres d'Entreveniments que diu: 'Nota vuy diumenge a 4 de maig 1577, se feu la festa de la S[antíssi]ma Verge Maria del Roser ab tota solmnitat *ut moris est* i solemne profesó per la vila". (Macabich Llobet 1969, Vol. III: 233. Citamos por Cirer Costa, 1998: 41). Y en 1580 es cuando los dominicos se establecieron en *Nostra Dona de Jesús*, aunque ya en 1587 tenían autorización para construir un Convento dentro de la "Vila". "La Universitat havi sol.licitat la seva vinguda, principalmente en interes de l'ensenyanca, no sense l'oposició del clericat secular" (Villangómez Llobet, 1974: 83-84).
La celebración del día de la Mare de Déu del Roser en el primer domingo de Mayo, como origen y esencia de la emblemática fiesta que tviene teniendo lugar dicho día en la localidad ibicenca de Santa Eulària., ha sido uno de los aspectos documentados por F. X. Torres Peters en la conferencia que, con el título de *Notes històriques*, pronunció en esa localidad el 13-2-2014.



Figura 5. *Emprendada*. Configurada por rosarios de plata y coral, y *agustinades* de coral y de nácar. Se prenden al mantón a la altura de los hombros, salvo un rosario, que pende del cuello. Colección particular, La Marina (Ibiza). Fotografía del autor.

Curiosamente, ese desarrollo que alcanzan los extremos de los rosarios de plata y coral no se refleja en la documentación manejada, lo que dificulta poder establecer, por ejemplo, la mayor o menor antigüedad de las dos modalidades comprobadas. Y es que si en todos los casos estudiados estos cabos del rosario parten del triángulo, o "cor" (corazón) de malla de plata que cierra el círculo de dieces –en el que L. Arbeteta ha visto la esquematización del águila bicéfala–, y también en todos los ejemplares observados a ese "cor" le sucede una cruz de cuentas de plata y coral, esta puede dar paso directamente a la corona que encabeza el crucifjo final (figura 6), o bien, a una estrella de ocho puntas y gran tamaño (figura 7) –relacionable con la *croce-stella* de los rosarios sardos– que, al intercalarse, conlleva el empequeñecimiento de la corona, que así prácticamente conforma un solo orden con el "Santo Cristo" que remata el conjunto.

Lamentablemente, V. Ferrer nada nos dice tampoco sobre el tipo de collar de coral al que se refiere, ni aporta más datos que la presencia de una estampa con la imagen de Santa Eulària, al mencionar el medallón de oro, identificable con el conjunto de *sa Joia*. Medallón o relicario en particular que, en alguna ocasión, al localizarlo pendiente de un hilo de pequeñas cuentas (figura 4) vuelve a evocar registros tales como el del año de 1793, relativo a "un rosario con su joya" (API, Gotarredona: 59v)[68]. Por último, y pese a su elogiable reseña, igualmente quedan dudas sobre si la ancha cruz de oro, rubíes y esmeraldas que alude, se trataba del *Sant Cristo* ya señalado, o si era ya el otro tipo de cruz que comentamos a continuación.

"S'adreç"

La cruz recubierta totalmente de pedrería que recibe la denominación de "adreç" o aderezo –quizá en función de armonizar el orden superior, o "castell", con la cruz propiamente dicha– es mucho menos conocida que el señalado *Sant Cristo* de oro; por el momento tan solo se tiene noticia de unas pocas, aunque relevantes, piezas-testigo. La hemos documentado por primera vez a finales del siglo XVIII, en el inventario de un patrón de barco que habitaba en el barrio de la Marina (API, V. Gotarredona, 1791: 10), al lado de otras diversas joyas de oro, entre las que cabe citar las que ya eran y han perdurado en la isla con carácter tradicional. Concretamente "un

68 A. Mulet (1947: 12), refiriéndose a los rosarios portados en Mallorca, escribió lo siguiente: "… En no menos aprecio se tenía a los rosarios […], en los que una cruz, un medallón o un relicario, de regular tamaño y peso, los convertía en verdaderas joyas. Por ejemplo: […] Medallón de oro. Entre cristales, san Jerónimo en oro policromado. Lazada de oro con pedrería […] (ver lámina VI).



Figura 6. *Emprendada.* De plata y coral, en la que el desarrollo del cabo (o baix del rosari) configura un eje sagrado en el centro del pecho**.** Colección particular de don José Ribas Tur, (Can Abaix, Sant Agustí). Fotografía del autor.

Santo Cristo con su águila”, un collar (probablemente el *collaret* de cuentas bitroncocónicas) y un “cordoncillo”.

No es, sin embargo, hasta prácticamente un siglo después cuando ya reconocemos dicho “adreç formando parte de la popular *emprendada*. Concretamente en los años setenta, cuando en varias capitulaciones matrimoniales o *espolits* figura, en lugar del “Santo Cristo” de oro, junto con un collar (el *collaret*) y una “joya o relicario, todo de dicho metal” (“sa Joia”). Gracias a la tasación que en 1873 hizo de una de estas *emprendades* el platero Francisco Miró (API, Valarino, 146: 215v), podemos saber que este “aderezo o cruz de piedras ordinarias” ascendía a 135 ptas., sin llegar a alcanzar las 150 de la “Joia”, pero superando al collar, tasado en 120. A todo lo cual en este caso se añadían ocho botones asimismo de oro valorados en 40 pts.

Teniendo en cuenta el ya aludido escaso número de piezas-testigo con que contamos (Marí Tur, 1973: 6 (46)-7 (47); Mateu Prats, 1984: 69; *ibid*. 2009a: 191), es más de destacar la reciente localización de un soberbio ejemplar, que aquí mostramos por primera vez (figura 8). Como puede verse y ya hemos señalado, se trata de un tipo de joya de tan solo dos órdenes o cuerpos (*castell* y *creu*) y recubierto totalmente de pedrería, que mantiene así el gusto del siglo XVIII por los brillantes destellos. En este caso compaginando los dos tipos de engastes que caracterizaban los ejemplares conocidos hasta el momento. Es decir, el que se inclinaba por los colores de los rubíes y las esmeraldas, y el que se valía de los propios zafiros blancos. *Adreç* que, además, pende aquí de una cadena de tres vueltas, igual tipológicamenate a las más diminutas que van desde los laterales del *castell* hasta los brazos de la cruz, en básica conformidad con lo que sucede en *sa Creu* o *Sant Cristo* de oro. Como el ejemplar de 1791 (API, V. Gotarredona: 10) nuevamente aparece contextualizado en ambiente urbano, concretamente en este caso en el de la alta sociedad de *Dalt Vila*.

Por su parte, tal vez descendiente del patrón de barco que mencionábamos al tratar el ejemplar de 1791, es la joven de La Marina que posa con el *adreç* familiar, de zafiros blancos, el día de su boda, en 1945. Concretamente quince años después de que una *al.lota* del pueblo de Sant Josep, vestida con la última *gonella* tradicional, o *gonella de color*, igualmente lo hubiera lucido para su enlace (Marí Marí, 1997: 213). Del mismo modo a como lo haría su hija en 1974 (*ibid:* 305) pero ya asociando esta joya al vestido blanco “a uso de ciudadanas” que propiamente portaba la referida joven de La Marina unos treinta años antes. Todo lo cual no hace sino volver a desvelar las íntimas conexiones existentes entre las modas urbanas y las *forenques* o características del campesinado.

Pese a la victoria de *s’adreç* sobre el “Santo Cristo de oro” que parecen testimoniar las referidas capitulaciones matrimoniales, así como la fotografía de Sant Josep que acabamos de



Figura 8. *Adreç (castell y creu) totalmente recubierto de pedrería*. Coleccón particular de *Dalt Vila*. Fotografía cedida por sus propietarios para esta publicación.



Figura 9. *Emprendada de oro con el Sant Cristo, sa Joia, cordoncillo, broches correspondientes, collaret e, incluso, s'adreç*. Joyería de doña Carol Boned, La Marina (Ibiza). Fotografía del autor.

comentar, ese otro se impondría finalmenate, encabezando el conjunto, o eje religioso, de la *emprendada*. Aunque, en algún caso, dicho *adreç* habría llegado a disponerse sobre el corazón, como emotiva insignia religiosa (figura 9) , conviviendo con los otros conjuntos sagrados en una emprendada excepcional, tal como hoy en día recrea alguna joyería de la isla, de positiva incidencia en el mundo folclórico de las *colles* (*ibid*. 2003: 90-91, figs. 14 y 15). Siendo precisamente esta cruz la única pieza de todo el conjunto que se ha mantenido fiel al engaste de pedrería, a diferencia de los distintos tipos de engaste que han ido perdiendo por el camino tanto *sa Joia* y el *Sant Cristo*, como los anillos y algunas otras piezas[69].

Collaret y *cordoncillo*

Situándonos nuevamente en el año de 1825, vemos como otra de las joyas que se entregó en esas fechas a la Virgen del Rosario de la iglesia de Santa Agnès, fue un *collaret* de catorce cuen-

69 De plata y con piedras son, por ejemplo, los botones que hemos podido documentar desde mediados del siglo XVIII hasta mediados del XIX, a veces con la especificación de estar indicados para llevarse en el cuello. Asimismo mostrarían engaste de pedrería las dos hileras de botones de oro y filigrana mencionados por V. Ferrer Saldaña para las mangas de la *gonella* negra en su leyenda sobre *sa Creu d'en Ribas* (1868: Nú. 22: 177) de ser análogos a los que describía V. Blasco Ibáñez, refiriéndose ya a la de la más reciente *gonella* de color, en su novela *Los muertos mandan* (1909): "... Una plateria de un *chueta* le retuvo largo tiempo. Admiraba las cadenas de oro hueco fabricadas para las payesas, los botones de filigrana con una piedra en el centro, reputando en su interior todos estos objetos como las obras más perfectas y maravillosas creadas por el arte de los hombres. ¡Si entrase en la tienda para comprar una docena de aquellos botones...! ¡Qué sorpresa la de la *atlòta* (*sic*) de *Can Mallorquí* cuando

tas bitroncocónicas de oro (Marí Cardona, 1984; Ferrer-Taboada, 1999: 402-403). Tipo éste que igualmente viene caracterizando la joyería popular llevada en Ibiza, y para el que en su día, antes de emprender la consulta de archivo, yo misma establecí ciertos paralelismos diacrónicos con la joyería antigua, a su vez representada en las terracotas púnicas de carácter local, fechables en los siglos IV-III a. C. (Mateu Prats, 1984: 122, 130-131, 152), así como con el collar hispano-morisco de Mondújar (siglos XIV y XV), de evidente semejanza, también, con las tradicionales collaradas de la maragatería astorgana (*ibid.* 1985: comentario a la lám. 5)[70], de acuerdo, sustancialmente, con otros autores[71].

No obstante, a la hora de intentar documentar su posible continuidad ininterrumpida a lo largo del periodo de tiempo, comenzamos por enfrentarnos a la ausencia de referencias sobre su forma específica. Tan solo unos pocos o ciertos registros relativos a algún collar o *collaret* de oro con unos 18, 36, 40 o 22 granos, identificados en la primera mitad del siglo XVII[72], en alguna ocasión entremezclados con perlas menudas[73] –como por ejemplo se atestigua en la joyería tradicional menorquina[74] o en la de Cerdeña[75]–, y en alguna ocasión asociados al *clauer* o al *cadenó*[76], parecían entreabrir una puerta al campo de las supervivencias. Puerta que sin embargo volvía prácticamente a cerrarse poco después, por los escasos frutos de archivo recogidos para la centuria siguiente y parte del XIX.

Sea lo que fuera, la representación en una acuarela realizada por Joan Vila (1935-1936: lám. 43; Mateu Prats, 2005: [367] 55, tercera il.) de un ejemplar ubicable –por la indumentaria representada– asimismo, en tiempos de Cambessèdes y del ya citado *collaret* exvoto, parece reforzar la impresión hispano morisca o nazarí que señalábamos antes, dada la presencia de piezas piramidales análogas a las que se repiten en varios collares de esa corriente, entre los que

él se las ofreciera para adornar sus mangas...!” (citamos por ed. de 1979, Plaza & Janes, pp. 178-179). De acuerdo con ello también se encuentran los comentarios de I. Macabich-J. Tur Riera (1948, pp. 456-457) y de C. Marí Llacer (Un museo costumbrista de San Antonio Abad”) sobre las botonaduras de mangas hechas con la referida técnica, bien de oro o de plata, y a su vez con engaste de piedras, para los que establecían las oportunas conexiones con la joyería de la isla de Mallorca.

70 Por su parte, C. Casado Lobato, al tratar la joyería tradicional portada en León, observaba posteriormente (1996: 239): “A veces, aparece en los collares maragatos alguna pieza bicónica, semejante a la que lleva el *collaret* ibicenco. Estas grandes collaradas entroncan con culturas muy antiguas. Si observamos las figurillas púnicas de Ibiza, o los collares que de esa época se conservan en los museos, vemos que sus formas y decoraciones son muy similares. También las damas ibéricas de Baza y Elche presentan grandes collares con profusión de piezas colgantes. Pero es, sobre todo, en el período nazarí y entre los moriscos de Granada donde se documenta un collar árabe, el *hayte* “alhaite”, compuesto de piezas ensartadas tubulares, abellotadas o esféricas, y de otros colgantes de diversas formas, que ya Gómez Moreno relacionó con los que usaban las maragatas astorganas y las charras salmantinas”.

71 Cabe aquí citar –como nuevo y ejemplo– el comentario hecho al respecto por L. Arbeteta Mira (2000: 12-13): “A les Balears sembla que sigui a l’illa d’Eivissa on més temps ha perdurat la indumentaria tradicional sense canvis, acompanyada d’un conjunt de joies d’aspect ric i de bona mida, construidse amb aprofitament del metall. Curiosament, a más dels paral.lelismes que diferents estudiosos, especialment Lena Mateu, han observat amb la joyería peninsular i amb la d’altres punts de la Mediterrània, com Sardenya, té també semblances amb la joieria mexicana popular, d’arrel virreinal, la qual cosa indica l’antiguitat i l’extensió dels models, patent en els collars de granadura bicónica que es remunten al món medieval”.

72 API; Bermeu, 1.614-1.619: 230, *ibid.,* 1620-1623: 277v (“quartó de Sta. Eularia”); API, O. Boned, 1632-1636: 292v y 295: “un cadeno y clahuer, dos agnus de argent, un collar de or ab quaranta un grans, uns agnus de or ab tres cadenetes...”/ “una corretja de dona (...) un collar de grans de or ab vint y dos Grans”.

73 API. Bermeu, 1614-1619: 173v: “Un collaret de pelles menudes ab set grans de or”, “quartó de les Salines”

74 “Sense poder comparar-se a la sumptuositat de les joies eivissenques a la dona menorquina li agradava adornar-se també amb joiells preciosos, les rares vegades que apareixia en públic: Collar d’or amb perles, corals o granates, amb penjarolls amb motius religiosos, creus, medalles o relicaris, sovint adornats amb pedres preciosses. Una cadena d’or cenyida al cos, caient sobre el faldó en tota la seua llargària, sostenia una joia d’orfebreria o ventall” (Julià Seguí 1993: 314).

75 Para ilustrar este punto, en la conferencia pudimos valernos de una fotografía –amablemente cedida por M.ª José Ischirru–, correspondiente a una exposición de indumentaria y joyería tradicional que tuvo lugar recientemente en Pirri (Cerdeña). Atendiendo a su vez la información generosamente aportada por Roberto Bullita, las perlas, u otras cuentas similares (en este caso en concreto no fue posible identificarlas con claridad), pueden figurar en los collares normalmente de oro (“cannacas a pibionis”), llevados por las mujeres de Sestu, Monserrato, Elmas...

76 API, O. Boned, 1651-1654: 69: “un cadeno de argent y un collar de or” (“Bernat Ribas de At° ali Sanxo del Quartó de Pormany”).

se cuenta el ya aludido de Mondújar. En cuyo caso, las citadas piezas piramidales no solo aparecen dispuestas como colgantes –como ocurre en los otros dos–, sino que pasan a conformar una pieza de perfil romboidal similar al de las ibicencas, al enfrentarse contrapuestas y encajar sus respectivas bases, siguiendo la descripción de Fresneda González (2012-2013: 839-8409). Si bien esta acuarela de Joan Vila, a falta de localizar el documento original, no reúne los requisitos suficientes como fuente de información.

En todo caso, la genérica denominación de *collaret* que en la actualidad exclusivamente se aplica a ese collar de oro y cuentas bitroncocónicas, la constatamos a mediados del siglo XIX en el campo ibicenco, coincidiendo con una aparente laguna documental de collares de ese metal, como la forma común o vulgar de referirse a los de perlas (probablemente irregulares y de escaso valor, aljófares), de modo análogo a como a su vez se ha comprobado en Menorca para sartas de vidrio[77]. Así ocurre en Ibiza, a través, por ejemplo, de los cinco o incluso veintiún hilos de perlas, "vulgo *collarets*", registrados en la parroquia de Sant Joan Baptista, en los años de 1850 y 1848 respectivamente (API, Zoilo Boned, 1850: 139; API, N. Puget, 1848: 355v).

Sin ánimo de desviarnos del tema, la asociación que muestra este inventario entre dichos *collarets* de perlas y el "Santo Cristo de oro con su águila" –como ya ocurría con otro collar de esas mismas cuentas en 1810[78]– viene a evocar aquellos otros registros que las documentaban en los propios conjuntos de *sa Creu* (o *Sant Cristo*) y de *sa Joia*[79]. Mientras que la presencia de un rosario de coral encadenado de plata (aún conviviendo con dichas *prendes* y cinco pares de "abroches" o botones, todo de de oro) nos recuerda la estrecha vinculación existente entre el desarrollo que puede presentar su cabo, o "baix del rosari", y el que por su parte muestran los referidos conjuntos religiosos de oro, en todos los casos encabezados por un águila bicéfala (aunque esquematizada en el "cor" del rosario de plata y coral[80]).

Pasando a referirnos al *cordoncillo*, conviene comenzar diciendo que se trata de una compacta cadena de oro cuyos eslabones son en apariencia el resultado de soldar dos lentejuelas a lo largo de su diámetro, de modo que sus respectivos planos queden perpendiculares entre sí (Mateu Prats, 1984: 72, 99-102…). Cadena, en cuestión, que en los últimos años ha sido una de variantes que se ha vinculado con hallazgos en galeones naufragados en la ruta de las Indias

---

77 Para finales del siglo XVIII y la isla de Menorca, el texto de Ramis y Ramis –ya aludido anteriormente– costata que "los adornos de la garganta" consistían allí en "collaret" (de granitos de vidrio amarillo) y "cordoncillo" (cuadro cadenillas de oro), que desde el cuello iban "á dar un poco más abajo dejando allí pendiente una joya por lo usual de oro" ("una cruz, un águila, un leoncillo o un relicario"). Citamos por Murillo Tuduri-Plantalamor Massanet, 1977: 502.

78 En dicho año de 1816 (API, V. Gotarredona: 40v) en el cuartón de las Salinas se registró un collar de coral y otro de perlas, en conjunto con "un santo cristo de oro", "tres pares botones y dos anillos todo de oro", además de con "un par de mangas de pana con abroches de plata".

79 "Tres pendents de perles fines" eran las que mostraba una *joia* de oro coronada que se inventarió en 1683 (API, Botino: 17v; "Patró lorenco mauricio en nom i com a curador [...] dels bens que han tocat a la dona Isabet scandella doncella..."), y a la que ya hemos prestado una atención individualizada. Registro comparable al de "una Joyta de oro [...] con tres Ylos de Perlas finas menudas de tres Perlas cada Ylo", y que formaba parte, como extremo, de "un collar de perlas finas, dos Yleras, con seis Granos de oro grandes y seis Rubies finos" (API, J. Oliver, 1737: 35; Vila inferior, en la calle de la carnicería)...
Igualmente "tres pendientes de Perlas finas" se dice que llevaba "una cruz de oro" inventariada en el año de 1747 (J. Sala: 25; "Franca Calbed de Mateo Viuda del Patrón Franco Llopis"), por su parte relacionables con los "tres Ylos de Perlas" que a su vez presentaba una "Crus con su figura de Cristo de oro con Aguilita de lo mismo", registrada en 1763 (*ibid.*: 50; "Juana Amengual de Miguel")...

80 Como se ha señalado y hemos podido comprobar, es frecuente en los rosarios la presencia del águila bicéfala coronada en el punto o nudo donde se cierran las sartas y arranca el ramal o *baix del rosari*. Es el caso, por ejemplo, de un ejemplar de plata dorada y cuentas de vidrio que se conserva en el Museo Sorolla (MSM-70131), y en el que dicho motivo está realizado en trabajo de filigrana. Con ésta o diferentes técnicas se localiza en otros lugares, como Cerdeña. El hecho de que en Ibiza el nudo o "cor" de malla de plata y forma triangular que presentan los señalados rosarios de plata y coral se reconozca como una esquematización de aquella, viene a subrayar la estrecha relación existente entre *sa Creu* de oro y el desarrollo del referido *baix del rosari*.

(Arbeteta Mira, 2002: 12-23)[81]. Y que, gracias a la comunicación presentada en este mismo Congreso por Rosa María dos Santos Mota, hemos tenido ocasión de reconocer en Portugal[82], como nueva muestra de los desdibujados límites que hay que reconocer en la joyería e indumentaria llevada con carácter popular en un determinado lugar, entre oras diversas materias.

Las primeras referencias de su presencia en la isla las hemos localizado en el contexto social de la vila de Eivissa, en una ocasión junto con una cruz del mismo metal, a principios y mediados[83] del siglo XVIII. Ya a finales de esta centuria lo descubrimos en un inventario de acomodados labradares del cuartón de Santa Eulària, en este caso asociado a una *joia* igualmente de oro (1786: 19). Registro correspondiente a *sa pagesia*, que así se adelanta unos años a la presentación que A. Mulet reconocía en 1798 para esta cadena –aunque sin especificar la variante o modalidad– en la indumentaria tradicional de Mallorca[84].

Curiosamente, ya veíamos como en la misma Ibiza, y concretamente en el inventario de bienes de un patrón de barco practicado en esos últimos años del siglo XVIII (API, V. Gotarredona, 1791: 10), figuraba un *cordoncillo* junto a otras *prendes* a su vez de oro que han quedado fosilizadas en la joyería tradicional: "Santo Cristo y águila", "Joita", *adreç,* collar, botones (34) y anillos (7). A Todo lo cual se sumaban unos pendientes con perlas y otros con piedras, así como "unos rosarios con una *Joita* de oro" (que nos llevarían nuevamente a insistir en la relación de *joies* y cruces con los rosarios, como uno de los factores que presumiblemente confluyeron en la conformación de los conjuntos religiosos de de *sa Joya*" y del *Sant Cristo* de oro.

Pese a esos antecedentes, ni el *collaret* ni el *cordoncillo* de dicho metal se mencionan, al menos de forma específica, en las reseñas hechas por Claessens de Jongte (1858)[85], Antonio Flores[86] (1861) o la misma Ferrer Saldaña (1868)[87] y el Archiduque Luis Salvador (1869). Y ello a pesar de que este último, a diferencia de los anteriores, ya se refirió exclusivamente a las *prendes* de oro. Esto es, las que se habían ido imponiendo con el cambio de mentalidad propiciado por la Ilustración, y en función de la cual habían comenzado a mirarse con desprecio todos aquellos elementos mágico-protectores impregnados de superstición, al tiempo que se iba desvinculando

---

81 "… Escau parlar de tot això perquè ja havíem advertit en algunes ocasions la semblança de joies concretes, trobades als galions, amb altres existens a les Illes Balears, especialment els cordonets d'or. No pretendem amb això indicar que tots aquests cordons són de procedència americana, però sí que ho poden ser alguns i, possiblement, certs models, entre els quals n'hi figuren dos: l'anomenat *cordoncillo*, que consisteix en una succesió entorxada de làmines circulars foradades al centre, i el denominat de *granets,* cadenes perfectament documentades, denominades en castellà *junquillos* […]. Ambdós models apareixen a les restes de naus naufragades mentre realitzaven el viatge de tornada dels mercats asiàtics cap a les Índies Occidentals […]" (Arbeteta Mira, 2000: 15-16).

82 En la comunicación titulada "O uso de ornamentos de ouro na Dança das Virgens, Lousa. Castelo Branco".

83 API, N. Riera, 1723: inventario de los bienes de Nicolau Taltavuy, Vila Nova; Macabich Llobet 1969, vol. IV: 267). API, J. Sala, 1747: 25.

84 Para la isla de Mallorca, A. Mulet (1955: 39, nota 32), al comentar el óleo de la joven F. Barceló realizado alrededor de 1798, señala la "presentación del cordoncillo de oro" como propio de esta época, al distinguir entre éste y la cadena de oro que por ej. ya muestra "prendida de la cintura" y cayendo sobre el delantal, la "señora mallorquina" captada en el grabado de Juan de la Cruz (1777); cadena de la que cuelgan dos llaves, dejando ahora aparte el joyel, sujetador del reloj, que a su vez lleva prendido de dicha cadena. A esta, –puntualiza–, se la solía llamar "precinto", precursor del "cordoncillo".

85 Repetimos aquí la descripción de las joyas llevadas por las ibicencas, realizada por Claessens de Jongte (1858: 20), transcrita ya en la nota 62, para facilitar su comparación con las dos siguientes. "En los dias festivos la mujer ó doncella del campo adorna su cuello con algún Cristo de oro ó plata, al añadir, so cabe en lo posible, collares de coral encarnado, rosarios ú otros perendengues, cuya profusión y riqueza atraen la atención y son el placer de los ojos […]".

86 "… gruesas cadenas de oro de las que penden pesados relicarios y cruces y medallones y una multitud de dijes vienen a domeñarlas y á oprimirlas de nuevo […]. Necesitan ser, como en general lo son, agraciadas y bellas, para que puedan tomarse por adornos femeniles y de personas de este mundo aquellos paños ceñidos y aquellas sartas de corales y oro colgadas sobre el pecho, como pudieran estarlo en el escaparate de un joyero" (A. Flores, 1861: 89-90).

87 "… y las mangas adornadas de dos hileras de botones de oro filigrana […]. El pecho lo llevaba cubierto de joyas, según la moda del país. Un rosario de plata y coral, un collar de lo mismo, una ancha cruz de oro, rubíes y esmeraldas, y un medallón del mismo metal con una estampa de Santa Eulalia, brillaban a los rayos del sol y ofuscaban la vista. No se crea que Eulalia era rica porque lleve tantas alhajas: el dote de las payesas de Ibiza, casi todo lo constituyen las joyas […]" (Ferrer Saldaña, 1868: n.º 22: 177).

el concepto de lujo del de deshonestidad. Por más que, como también fue general, los motivos religiosos seguían estando presentes en esta joyería de carácter popular (Mateu Prats, 1999: 209).

Conjugando su descripción con el grabado que el mismo Archiduque aporta de una ibicenca vestida todavía con *gonella* negra y ya, simplemente, pañuelo en la cabeza[88] –al haber quedado totalmente pasado de moda el enorme sombrero de antaño–, diría que los domingos, las payesas se engalanaban con cadenas de oro, de las que pendía una cruz o un medallón, aunque en el citado grabado en realidad lo hagan de vueltas de sartas esféricas, tal como hemos podido comprobar en ciertas piezas-testigo. Según el, a ninguna faltaba la cruz, y solo las más pudientes añadían el segundo ornamento (Luis Salvador, 1869-1891, ed. 1982: 32 bis. 283-284), de acuerdo con otras numerosas y posteriores fuentes de información.

En la transición del siglo XIX al XX, Victor Navarro ofrecería –entre otras diversas informaciones– la imagen de una payesa de Formentera vestida con *gonella* negra (todavía con el referido sombrero) y llevando únicamente sobre el pecho una vuelta del *collaret* de oro y un sencillo rosario, supuestamente de plata y coral. Cinco años después, el tratado arqueológico de Román Calvet incluye dos fotografías de C. Bertazioli sobre la indumentaria tradicional, como reflejo de la loable labor de recopilación y, al parecer incluso, de recuperación patrimonial, llevada a cabo en ese mismo año por P. Marí "Cala" (Mateu Prats, 2011: 21-51). En ellas, la campesina con *gonella* negra tanto luce la *emprendada* de plata y coral como la de oro (*emprendades* que, lamentablemente, no podemos observar con detalle). La primera, asociada al voluminoso sombrero sobre *cambuix;* la segunda, al simple pañuelo de cabeza, y, en ambos casos, sin impedimento de llevar otro rosario en las manos, hasta de gran tamaño. Por su parte, la mujer que ya viste la *gonella* blanca, o "faldellí blanc" ostenta la *emprendada* de oro, tal como se venía constatando y ha quedado básicamente establecido, al igual que ocurre con la más reciente *gonella de color*.

Anillos

Pese a la imposibilidad de detenernos en el comentario de otras piezas (como botones, broches y pendientes o arracadas), no puedo dejar de esbozar una visión, aunque sea a grandes trazos, de los anillos. Unas joyas que, junto con los cintos y *clauers*, ya hemos visto se consideraban característicos de la *pagesia* a finales del siglo XVII, y para los que, asimismo, y muy especialmente, se patentiza su vinculación con el lenguaje amoroso.

A través de la documentación los identificamos de diversos tipos y realizados sobre todo en oro, además de en plata, plata sobredorada o esmaltada y, hasta algún otro metal, en la mayoría de las ocasiones con el engaste de pedrería. Son los genéricamente citados como "anells amb pedres", o de forma más específica como "macetes", "turqueses" y "escuts" o anillos "de sello" o *segell* (también *cercolets*, *flocs…*) y cuyo número en los inventarios (Mateu Prats, 2009a: 192-201) parece corresponderse con la práctica, que se ha mantenido hasta tiempos recientes, de llevar más de un ejemplar en cada uno de los dedos, o en gran parte de ellos, distribuidos a lo largo de las falanges (*ibid.* 1984: 77-82; 2009a: 202) (figura 10).

Es decir, tal como se ha atestiguado en el siglo XV (por ejemplo, a través del estudio sobre un platero barcelonés) para los anillos con piedras, los de sello o *segells* y las *verges*, cuando igualmente constituían uno de los regalos imprescindibles para poder formalizar los esponsa-

---

88 Lámina en color litografiada según dibujo original del autor y realizada bajo su dirección por el pintor Emil Lauffer (Luis Salvador, 1869-1891: 32bis).



Figura10. *Anells de promesa*. En este caso, ocho *d'escut* y ocho *de rosetes* con pequeños colgantes en forma de triángulo invertido y llave. Fotografía realizada en Sant Miquel de Balansat (1983) por Gabriel Mateu Prats.

les[89] (Fuente Castelló, 1997: 207-229). Y es que, según se constata, era costumbre obsequiar a la prometida un lote de *anells*[90], cada uno de ellos con el engaste de una piedra diferente, o bien de diversas tipologías, lo que coincide de nuevo con lo que parece desrprenderse de los documentos ibicencos, de los siglos XVII-XIX, que venimos consultando.

En lo que respecta a la tipología, dichos *segells,* anillos de sello o “escuts” –también de uso en la isla– consistían en un círculo macizo, más grueso que los anillos convencionales, en el centro del cual se reservaba un espacio cuadrado o circular para grabar la divisa deseada. Así, era costumbre disponer de un “segell” con el escudo familiar –en conformidad con lo que atestiguamos en Ibiza con el linaje de los Orvay– o bien un distintivo que identificara al comitente, utilizado en ciertos niveles sociales, para lacrar la correspondencia o, simplemente, para firmar documentos.

Sobre dichos anillos “de sello” o “escuts”, los protocolos notariales isleños a veces precisan algunos otros motivos (una cruz, una roseta o, especialmente, el Santísimo Nombre de Jesús (JHS)), y ofrecen además el testimonio de un ejemplar con un pájaro pintado en la piedra (API, Guasch, 1683-1684: 82, “qto del pla de vila”), que así trasluce este engaste para los anillos de esta tipología (Mateu Prats, 2009a: 195-196). Lo cual trae a colación el de diamantes o perlas que por su parte aparece representado en el retrato de 1739 de una dama mallorquina, pero vestida al modo tradicional de esa isla (González-Riera, 2000: 133) (figura 82) y en el que el gran tamaño que al-

---

89 “El llibre de Miquel Bofill també es fa ressó d'aquesta pràctica en enregistrar la compra realitzada per Antoni Boquí, sabater de Girona, de tres anells, un amb engast de robí, un de turquesa i un de vermella, per al seu cosí germà Boquí, blanquer, que havia d'esposar-se (f. 111v). I Joan Bofill, escrivent, fill del notari Guillem Bofill, adquirí un anell engastat de robí i un segell igualment per a la seua desposada” (Ff. 111v y 121v, respectivamente, del referido libro de Miquel Bofill (Fuente Castelló, 1997: 225).

90 La gran cantidad de anillos que enumeran los inventarios se explica a través de la iconografía coetánea donde se observa la costumbre de llevar más de un ejemplar en cada uno de los dedos de la mano –especialmente el anular y el pequeño–, de manera que los diversos / círculos se distibuían a lo largo de la falange sin llegar del todo a la parte inferior (*ibid.*: 224-225). En lo referente a la documentación escrita sobre ese elevado número de anillos, la citada investigadora destaca, en nota 70, el inventario de bienes de Joan Buçot, ciudadano de Barcelona (AHCB, Notarial 1-8; 6 de marzo de 1443) como representativo de esa constante. Allí encontramos: “un segell d'or dels denominats de pols fet amb les armes de Buçot. Una verge molt prima dór, tota rodona. Un anell d'or prim amb engast de margada, còdol, llarguet. Un altre anell d'or prim amb engast balaix. Una verge d'or obrada i llavorda amb perles al entorn, amb una caixeta amb la seva coberta corrediza per a tenir relíquies. Una verge d'or plana, esmaltada de blau. Un altre anell d'or prim, amb un engast de balaix quadrat. I dos anellets, molt prims, d'or”. Por su parte, a la hora de concretar las fuentes iconográficas, en nota pone, como uno de los ejemplos, la dama donante del Tríptico de Sant Jordi (1443-1446), de J. Huguet, que se conserva en el *Kaiser Friedrich Museum* de Berlín.

canza su superficie rectangular parece anticipar el que se ha reconocido "para los grandes frentes en forma de teja", cubriendo toda la falange, a finales de dicha centuria (Arbeteta Mira, 1999: 240).

Por su parte, las *verges* o *vergues* del siglo xv reconocidas en el citado estudio (Fuente Castelló, 1997: 224) estaban realizadas igualmente a partir de un círculo de oro, pero en este caso muy delgado y sencillo –de aquí su denominación–, que se dejaba completamente liso o bien se trabajaba a partir de múltiples posibilidades[91] ("doble cercle, envoltat de perles, el cisellat de lletres..."), entre las que se contaba nuevamente el engaste de piedras de poco valor, que tan ampliamente hemos atestiguado entre los campesinos y otros sectores sociales de Ibiza. Es en un informe de principios del siglo xviii y correspondiente al barrio extramuros o arrabal de La Marina (API, A. Arabí, 1708: 21) donde, como curiosidad, hemos hallado el registro de un ejemplar que simplemente se describe "a[m]b una pedra estronca-sanch" (*sic*), a la que se atribuiría la virtud de cortar las hemorragias, en conformidad con lo ya comentado al tratar los collares.

Ya en el siglo xix, Claessens de Jongte (1858: 118) y V. Ferrrer Saldaña (1868 núms. 22, 24-25: 177, 194 y 199, respectivamente.) se referirían a estos conjuntos de anillos fundamentalmente desde la aludida perspectiva amorosa, con menor o mayor amplitud. El primero se limitaría a recoger –tal como hoy se recuerda– que cuando la "al.lota" ibicenca se prometía en matrimonio pasaba a ponerse "unos anillos a sus dedos de novia", "los domingos y días feriados"[92]. Mientras Victorina Ferrer alegaba que era el marido quien se los obsequiaba, y distinguía así a la mujer casada de la soltera. Por más que lo realmente interesante de su comentario sea la procedencia mallorquina que aduce para ellos en otro párrafo de su leyenda[93], y que de esta manera viene a recordar la denominación de "maceta" constatada en Ibiza para un tipo de anillo con piedras, y con la que en Mallorca se conocían los botones a su vez con ese tipo de engaste[94].

Para finales de dicho siglo xix los oportunos informes notariales se refieren simplemente a anillos de oro, lo que al parecer refleja la ausencia de piedras expresamente aludida por V. Navarro (1901: 136-137), pero sin mencionar los colgantes que, según se deduce de lo expuesto por dicho autor, podrían haber pasado a figurar en lugar de aquellas. Circunstancia que así se enfrentaría a la presencia conjunta de engastes y colgantillos en algunas piezas-testigo (Mateu Prats, 1984: 53, dibujo) y ciertas réplicas actuales, a cargo de alguna joyería local (Mateu Prats, 2003: 99; *ibid.* 2009a: 201). Información, en todo caso, que el referido V. Navarro amplía, ya desde un enfoque específicamente costumbrista, alegando que cuando el padre del novio iba a pedir la mano de la joven, le llevaba el mayor número posible[95], que frecuentemente, y en los

---

91 "Doble cercle, envoltat de perles, l'engast de pedres precioses de poc valor i, fins i tot, filigranes o esmalts de colors" (*ibidem*: 224).

92 Claessens de Jongte 1858, capitol VI "Ensueño de Peyton [...]": 118: "... La joven cesa de admitir á los amadores en velada bajo el techo de sus padres desde el rato que se promete su corazon, para los lazos del matrimonio, á alguno de sus pretendientes; ese último tiene solo el privilegio de poner los pies dentro de la casa de su amadora. Desde esa hora tambien, ella pone, por los domingos y dias feriados, unos anillos á sus dedos de novia".

93 "... El año que viene empleas el dinero en otra cosa, vas á hacer un viajecito a Mallorca y compras un her/moso par de mulas y unas ricas sortijas, vienes aquí, pides una de las muchas chicas que hay honradas y guapas y te casas [...]" (Ferrer Saldaña, 1868 núms. 24 y 25: 194 y 199, respectivamente).

94 Con la denominación de "maceta" o "macetes" documentada en Ibiza para algunos anillos con piedras, en Mallorca (Palma, Manacor) sabemos que se designaban los botones igualmente con piedras, aunque exclusivamente *vermelles* o "morades atendiendo lo expuesto en la cuarta acepción de la voz *botó* en el *DCVB* de Alcover-Moll. Con el referido significado de botón también aparece en unas estrofas de la canción infantil "Serra, serra, serrador" (Serra, serra, serrador / serrarem un bon tió... Adeu Catalineta, jo me'n vaig a Portopí; / de Portopí a Valencia, / i de Valencia som aquí / a buscar una capseta / per tenir es botons d'or / es botons són de maceta / i es cordoncillos són d'or" (en *Jocs tradicionals eivissencs*, Eivissa; Institut d'Estudis Eivissencs, 1986, n.º 92: 80).

95 De todos esos anillos, desde aquel momento uno ya era propiedad exclusiva de la novia; los restantes, igualmente, si el matrimonio no se llevaba a cabo por culpa del novio. (V. Navarro, 1901: 136-137). "No he visto ninguna escritura en que se enumerasen las sortijas que el padre del novio ó éste regalan a la futura contrayente (*ibid.*: 140).

días festivos, ella pasaba a llevar en los dedos de ambas manos[96], sin profundizar ahora en otras consideraciones, tales como la extrema semejanza que muestra el anillo con rosetas-muelle de filigrana, dedenominado "de borronat" (Mateu Prats, 1984: 128, dibujo) , con otro, o *fede*, de la isla de Cerdeña (*ibid*. 2008: [605] 25, fig. 9).

De esta forma quedaba ya atrás en el lenguaje amoroso de la isla la entrega del *clauer* que el padre o la madre del novio hacían a la "al.lota" como símbolo de poder doméstico en su nuevo hogar, aunque la forma de llave y triángulo invertido o corazón de los citados colgantes pueda suscitar su recuerdo. Más teniendo en cuenta que, según algunos de nuestros informantes, dichos colgantillos irían revestidos de un significado análogo. Interpretación que así parece conectar ese pasado lejano con esta mucho más próxima manifestación popular.

Últimas consideraciones

Situándonos ya en el momento actual, vemos cómo la joyería tradicional o "a la moda *forenca*", ya fosilizada y convertida en objeto de museo, *souvenir*, o exhibición folclórica, continúa sin embargo en cierto modo vigente entre las mujeres provenientes del mundo rural con los pendientes o *arracades* (Mateu Prats, 1984: 83-85, 150-151; *ibid*. 2003: 95-96…) Es decir, con un tipo de joya que en otro tiempo pudo adquirir una peyorativa consideración como propia de razas marginadas y al que, supuestamenate por ello, en la misma Ibiza se le llegaron a atribuir poderes en el campo de la brujería o superstición, alguna vez, incluso, en claro antagonismo con la religión cristiana[97].

No obstante, pienso que nada mejor para concluir esta aproximación a la joyería llevada tradicionalmente en Ibiza, que volver la vista hacia aquellas *emprendades* de flores, prácticamente olvidadas, con las que en el mundo infantil se jugaba a ser mayor, anticipando momentos de *festeig* (cortejo) o *ballades* al estilo del país, pero sin saber aún de distinciones sociales por la mayor o menor cantidad de oro o plata y coral. Sencillas *emprendades* de rojas flores de adelfa, o de caña y flores amarillas enfrentadas de dos en dos (Mateu Prats, 2003: 94-96) con las que las niñas conformaban rosarios, cruces y granos o cuentas del popular "collaret".

Fuentes de archivo

Archivo de Protocolos de Ibiza (API)[98].

Archivo Histórico Municipal de Ibiza (AHMI), *Llibres de Juraria*[99].

Archivo Histórico de la "Pabordia D'eivissa" (AHPE).

---

96 Posteriormente J. Castelló (1972: 83) discreparía parcialmente de esta descripción, al exceptuar el dedo pulgar de dicha ostentación. Según asimismo escribía al respecto: "Estas sortijas son las que, como arras, les ha ofrecido el novio. Claro está que cuanto más pudiente, cuanto más rico, más sortijas puede lucir ell".

97 AHPE, L-28, 13, 1.673: [en lo concerniente a la mujer]: "… Y mas denuncia que unas anelletas que entrega al Santo Tribunal se las dio una mujer esclava de mosen Andres Tur Damia prevere llamada Antonina, y le dijo que dicha Mariana Riera se las había puesto a las orejas y en el tiempo que las ha traydo no podia ir a missa ni menos dezir el Rosario ni tenerlo en las manos que luego le caían en tierra, ni podía apartarse de casa de dicha Mariana, y luego que supo lo sucedido con dicho su hijo Sebastian, se las quitó y ha quedado muy asosegada como antes estava, y esto es lo que denuncia al Santo Oficio por descargo de su conciencia, y siendole leydo dijo estaba bien escrito y por no saber escrivir lo firmó el Señor Comissario". (Marí Cardona 1990: 243-244).

98 Agradecemos al sr. notario don Miguel Angel Rufas, así como a su antecesor don Alberto Rodero, las facilidades prestadas en la consulta de estos fondos.

99 Vaciado de archivo llevado a cabo por F. X. Torres i Peters.

Bibliografía

Alcover, A., y Moll, F. (1968-1979): *Diccionari Català, Valencià, Balear* (Inventari lexicogràfic de la llengua catalana en totes les seves formes literàries i dialectals, recollides dels documents i textos antics i moderns, i del parlar vivent al Principat de Catalunya, al Regne de Valencia, a les Illes Balears, al departament francèS dels Pirineus orientals, als Valls d'Andorra, al marge oriental d'Aragó i a la ciutat d'Algue de Sardenya). Obra iniciada por Mn. Antoni Alcover. Palma de Mallorca: Moll 1968-1979, 10 v.: il. Disponible también en internet: <dcvb.iecat.net>

Almagro Gorbea, M.ª J. (1980): *Corpus de las terracotas de Ibiza,* Madrid: CSIC, Instituto Español de Prehistoria, Dep. de Prehistoria de la Universidad Complutense.

Arbeteta Mira, L. (1998): *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII en los museos estatales*. Madrid: Nerea: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales.

– (2002): *Joies per a la vida*. Col.lecció Lázaro Galdiano (exposició). Gerona: Fundació Caixa de Girona-Fundació Lázaro Galdiano.

– (2006): "Notas sobre la Joyería esmaltada en la España del siglo xvii: el blanco y el negro en la joyería tardomanierista española. Las placas de esmalte pintado 'a la porcelana'". En Rivas Carmona, J. (ed.). *Estudios de Platería San Eloy 2006*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 60-67. Disponible también en internet: <archive.org/stream/SanEloy/2006/san-eloy-2006_djvu.txt>

Benavides, J. (1933): "Costumbres españolas […]. La entrega del 'claué' y su significado". *Estampa,* n.º 256. Madrid 3-12-1933, pp. 32-33.

Braones, A. M., de (1691): *Copia de un papel remitido a esta Ciudad de Valencia, en què se da segunda noticia del gran aumento à que ha llegado en la … Ciudad de Sevilla, la devoción del Santíssimo Rosario de la Virgen María Nuestra Señora.*. Valencia: Imprenta de Iayme de Bordazar.

Cambessèdes, J. (1826): "Excursión dans les îles Baléares". *Nouvelles Annales des Voyages de la Géographie et de l'Histoire*, t. XXX, pp. 5-37.

Cano y Olmedilla, J. de la C. (1778-1784): *Colección de trajes de España tanto antiguos como modernos que comprehende todos los de sus Dominios. Dividida en dos Volúmenes con ocho quadernos de doze estampas cada uno*. Madrid: Casa de M. Copín.

Casado Lobato, C. (1966): "La joyería popular leonesa". En *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, n.º LI, vol. 2, pp. 237-249.

Casas Gaspar, E. (1947): *Costumbres españolas de nacimiento, casamiento y muerte*. Madrid: Ed. Escelicer, S.L.

Castelló, J. (1972): *Ibiza y Formentera*. Índice para el viajero. Dibujos de José Boned (Saví). Palma de Mallorca.

Claessens de Jongte (Jongste o Jongsten), E. A. (1858): *Dos hojas de historia, ó sean rasgos de la conquista última de Ibiza*. Ibiza: Imprenta de J. Cirer i Miramon.

Cea Gutiérrez, A.: "Celestina, la mujer que hace caer, y Melibea, la mujer que cae". En Cea Gutiérrez, A. (ed.), *Retratos de mujer en la historia de Salamanca. Guía para viajeros curiosos*. Salamanca: Universidad de Salamanca, Máster-Doctorado en Estudios Interdisciplinares de Género, pp. 115-132.

Cea Gutiérrez, A., y García Mouton, P. (2001): "Joyas para la mujer en las cartas privadas de emigrantes a Indias, 1450-1616". En *Estudios árabes e islámicos: Monografías I. Tejer y vestir: De la Antigüedad al Islam*. Madrid: CSIC, pp. 327-354.

Cirer Costa, F. (1998): *El Convent dels Pares Dominics d'Eivissa. Introducció, estudi i transcripció d'un manuscrit de 1765,* Eivissa: Consell d'Eivissa i Formentera.

Demerson, J. (1980): *Ibiza y su primer obispo D. Manuel Abad y Lasierra,* Madrid: Fundación Universitaria Española.

Demerson, J., y Demerson, P. (1993): *Sexo, amor y matrimonio en Ibiza durante el reinado de Carlos III* (Prólogo de J. Marí Tur). Palma de Mallorca: El Tall.

Durán y Sampere, A. (1928): "Un nuviatge barceloní al segle xv". En *Per la història del barri de la catedral de Barcelona,* Barcelona¨. Foment de les Arts Decoratives, pp. 177-184.

Ferrandis Mas, V. (2013): "Buscant la protecció: amulets" [en línea]. *FILADIS* (blog de Vicent Ferrandis Mas para publicación de estudios de indumentaria general), 19 de maig de 2013. Disponible en internet: <filadis.blogspot.com>

Ferrer Abárzuza, A., y Taboada Castro, R. (1999): *Set segles fa. Catàleg de béns mobles d'interès historicoartístic de l'Església d'Eivissa i Formentera,* bajo la dirección de Marí Tur, J. Eivissa: Consell Insular d'Eivissa i Formentera. Conselleria de Cultura.

Ferrer Saldaña, V. (1868): "La Cruz de en Ribes". *La Moda Elegante Ilustrada,* Cádiz, n.º 19 (I), pp. 152-154; n.º 20 (II), pp. 160-162; n.º 21 (III), pp. 169-170; n.º 22 (IV), pp. 176-178: n.º 23 (V), pp. 184-186; n.º 24 (VI), pp. 194; n.º 25, pp. 199-201.

Flores, A. (1861): "La ofrenda de los payeses". Capítulo IX de la *Crónica del viaje de sus Majestades y Altezas Reales a las Islas Baleares, Cataluña y Aragón en 1860, escrita de orden de su Majestad la Reina por D. Antonio Flores*. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, pp. 89-90.

Fraile Gil, J. M. "Una leyenda y sus notas alrededor del Rosario". *Revista de Folklore*, T. XXb, n.º 237, pp. 97-104.

Fresneda González, M.ª N. (2012-2013): *Atuendo, aderezo, pócimas y ungüentos femeninos en la Corona de Castilla (siglos xiii y xiv)*. Tesis Doctoral dirigida por M.ª V. Chico Picaza y presentada en el Dpto. de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid. Disponible en internet: <eprints.ucm.es/2006/1/T34332.pdf> [18 febrero 2014].

Fuente Castelló, I. de la (1997): "La producció d'un argenter barceloní a través del seu llibre de comptabilitat: Miquel Bofill (1450-1460)". *D'ART,* n.º 23, pp. 207-209. Disponible en internet: <www.raco.cat/index.php/Dart/article/vieww/100489> [11 de noviembre 2013].

González, E., y Riera, M. (2002): *La joieria a les Illes Balears* (prólogo de Arbeteta Mira, L.). Palma de Mallorca: Institut d'Innovació Empresarial de les Illes Balears.

González de Posada, C. (1907): “Ibiza arqueológica e histórica en 1791”. *Boletín de la Real Academia de la Historia,* n.º 51, pp. 307-318. Citamos por J. Demerson 1980. Madrid: Fundación Universitaria Española. Seminario Cisneros, pp. 327-334.

Herradón Figueroa, M.ª A. (2011): *Châtelaine. Siglo xviii*, Madrid: Museo del Traje. Disponible en internet: < museodeltraje.mcu.es/popus/11-2011.pdf> [20 de octubre de 2013].

Julià Seguí, G. (1993): “Indumentària menorquina en el segle xviii”. En *I Jornades de cultura popular a les Balears*. Muro: Ajuntament [Palma de Mallorca] Universitat de les Illes Balears, pp. 307-313.

León Fernández, M. (1996): Notas sobre joyería tradicional en la provincia de Madrid. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares,* n.º LI, vol. 2, pp. 127-154.

Luis Salvador, Archiduque: *Die Balearen in Wort und Bild geschildert*. Leipzig: F. H. Brockhaus, 9 vols., 1869-1891. Citamos por *Las Baleares por la palabra y el grabado,* 10 vols.: il., 1982-1993. *Primera Parte. Las Antiguas Pitiusas,* Palma de Mallorca: Caixa de Balears “Sa Nostra”, 1982.

Llobet Tur, L. (2003): *Antología literaria. Ibiza siglo xix,* Valencia: Artegraf Impressors.

Llompart, G. (1975): “La devoción popular al rosario en la isla de Mallorca”. *Revista Balear*, n.º 40-41, año X.

Macabich Llobet, I. (1969): *Historia de Ibiza,* vols. I-IV (vol. IV *Costumbrismo*). Palma de Mallorca: Daedalus.

Macabich Llobet, I.; Tur Riera, J. (1948): “Nuestros trajes y danzas”. *Ibiza,* n.º 27, pp. 456-457.

Marí Cardona, J. (1984): *Illes Pitiüses IV. Balansat,* Eivissa: Insstitut d’Estudis Eivissencs.

– (1990): *Sant Ofici,* Eivissa: Arxiu Històric de la Pabordia de Santa Maria d’Eivissa.

Marí Marí, J. (1997): *Mis memorias. Juan Marí Marí* “Botja”*,* Palma de Mallorca: Govern Balear.

Marí Tur, J. (1973): El clauer i l’adreç, dues peces de l’orfebreria popular eivissenca. *Eivissa,* n.º 2, p. 6 (46) - 7(47).

– (1999): Véase Demerson y Ferrer Abárzuza, A.; Taboada Castro, R.

Mateu Prats, M.ª L. (1984): *La joyería ibicenca*, Palma de Mallorca: Institut d’estudis Baleàrics.

– (1985): *Joyería popular de Zamora,* Zamora: Caja de Ahorros Popular de Zamora.

– (1996): “El *clauer* en Ibiza a partir de la documentación del siglo xvii”. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, n.º LI, vol. 2, pp. 151-181.

– (2000): *El món devocional a Eivissa. Retaules i imatges del col.leccionisme privat (siglos xvii-xix),* Eivissa: Consell d’Eivissa i Formentera, Conselleria de Cultura.

– (2003): “Descripció de la joieria popular eivissenca”. En Ribas Fuentes, J. (ed.), *V Curs de Cultura Popular de les Illes Pitiüses*. Eivissa: Fundació “Sa Nostra” - Universitat de les Illes Balears, pp. 73-103.

– (2005): "La indumentària tradicional d'Eivissa segons les aquarel.les de Joan d' Ivori". *Eivissa*, n.º 42-43, pp. 362-369.

– (2008): "Nous paral.lels del clauer i l'emprendada. El clavier al Rosselló i la Provença i les catene porta chiavi i altres prendes a Sardenya". *Eivissa*, n.º 48, pp. 600-609.

– (2009): "Gonelles" *y* "Joies" *en Ibiza y Formentera. Aproximación a sus paralelismos en el Mediterráneo. Siglos XVII-XX* (prólogo de F. X. Torres Peters). Eivissa: Departament de Política Educativa i Cultural del Consell d'Eivissa. Obra Social, Sa Nostra Caixa de Balears.

– (2009): "Joyas de plata en la tradición ibicenca: el *clauer* y la *emprendada* de plata y coral". En Rivas Carmona; J. (ed.), *Estudios de Platería San Eloy 2009*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 507-528.

– (2009): "La indumentaria tradicional ibicenca. Descubiertos dos grabados del siglo XIX del botánico Jacques Cambessèdes sobre los trajes de los payesespitiusos", Ibiza: *Diario de Ibiza,* 27-12-2009.

– (2011): "La indumentaria tradicional ibicenca en el siglo XX. Recuperación patrimonial del pasado y progresiva pérdida de implantación social". *Revista de Folklore,* n.º 356, pp. 21-51.

– (2013): "Els vestits tradicionals d'Eivissa des de la perspectiva romàntica de Claessens de Jongte (1858)". *El Pitiús*, pp. 134-142.

– (En preparación): *El valor etnohistòric d'una llegenda. La Creu d'en Ribas de V. Ferrer Saldaña* (1868).

MULET, A. (1947): "El traje mallorquín a través del pintor costumbrista Gabriel Reinés". *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana,* n.º 716-721, pp. 5-16.

– (1951): "El traje balear en doce láminas del siglo XVIII". En Ripio, L. (ed.), *Panorama Balear*. Palma de Mallorca.

– (1955): *El traje en Mallorca. Aportación a su conocimiento,* Palma de Mallorca: Imp. Mossén Alcover.

MURILLO TUDURI, A.; PLANTALAMOR MASSANET, L. (1977): "Descripción del traje típico menorquín de fines del siglo XVIII, según manuscrito de D. Juan Ramis y Ramis". En *III Congreso Nacional de Artes y Costumbress Populares* (1975). Zaragoza: Instituto Fernando el Católico, pp. 499-508.

NAVARRO REIG, V. (1901): *Costumbres en las Pithiusas*. Madrid: [s.n.] (Imprenta del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús).

PUIGGARÍ, J. (1886): *Monografía histórica e iconográfica del traje,* Valladolid: Maxtor, 2008 (facsímil de la edición de Barcelona: Librería de Juan y Antonio Bastinos).

– (1998): *Estudios de la indumentaria concreta y comparada: cuadro histórico. Siglos XIII y XIV*. Valencia: Librerías París-Valencia (facsímil de la edición de Barcelona: Imprenta de Jaime Jepús y Roviralta, 1890).

Ramon Mensaque, C. J. (2008): “Los comienzos del fenómeno de los rosarios públicos en Sevilla: las ‘Noticias’ de Alonso Martín de Braones (1690-1695)”. *Revista de Humanidades,* n.º 15, pp. 199-216.

Ríos Lloret, R.; Villaplana Sanchis, S.: “Las joyas como ofrenda y protección”. En *La cultura ceñida. Las joyas en la pintura valenciana. Siglos xv al xviii.* Valencia: Generalitat, pp. 27-74.

Román Calvet, J. (1906): *Los nombres e importancia arqueológica de las Islas Pithyusas.* Barcelona: “L’Avenç”.

Rusiñol, S. (1999): *Des de les Illes*. Ed. a cura de M. Casacuberta [Palma de Mallorca]. Universitat de les Illes Balears - Departament de Filología Catalana i Llingüística General de Barcelona: Abadia de Montserrat.

Tarradell, M.; Font, M. (1975): *Eivissa cartaginesa*. Barcelona: Curial.

Vila, J. (1935-1936): *Vestits típics d’Espanya, recopilats, dibuixats, colorits i comentats per J. d’Ivori. (Primera Part: Catalunya, Balears i Valencia)*. Barcelona: Orbis.

Villangómez, M. (1974): *Eivissa. La terra, la història, la gent,* Barcelona: Biblioteca Selecta.

Vives y Escudero, A. (1917): *Estudio de arqueología cartaginesa. La necrópoli de Ibiza*, Madrid: Blass y Cía.

Vistiendo el hábito. Aproximación a las variantes morfológicas más habituales en las joyas de órdenes militares durante el siglo XVII[1]

Dr. Javier Alonso Benito
Universidad Internacional de La Rioja

Resumen: Este breve artículo no es más que un escueto adelanto del trabajo que hemos iniciado hace unos meses, cuyos objetivos son recopilar y reconstruir en la medida de lo posible distintos aspectos que giran en torno a la joyería española de órdenes militares. De uso casi exclusivamente masculino, estas piezas constituyen un conjunto con multitud de variantes que abarcan tanto aspectos morfológicos como materiales. A partir del siglo XVI algunos de estos modelos quedaron estandarizados dentro de las variantes más habituales, mientras otros se empleaban durante un corto periodo de tiempo para ser sustituidos por otros con diseños igualmente efímeros. Aunque no son demasiadas las veneras que han llegado hasta nuestros días, la ayuda que la pintura supone para el estudio de la joyería de la Edad Moderna, deja de manifiesto el impacto de la moda sobre aquélla.

Abstract: The jewelry of military orders constitutes a set with multitude of variants that include so much morphologic as material aspects. From the 16th century some of these models were established as habitual variants, while others were used during a period of time to be replaced with others by equally ephemeral designs. Though there are not too much the jewels that have come to the present day, with help of the painting and the documentation it is possible to know the impact that the mode had in this discipline during the Modern Age.

A la hora de enfrentarnos al estudio de las piezas de joyería española anteriores a 1900 resulta muy útil hacer una primera división en lo referido a su carácter esencial, religioso o civil. Sin embargo, este límite, que en principio podría parecer claro, en algunas ocasiones se muestra bastante difuso; el profundo sentimiento religioso que en el pasado imbuía una parte considerable de los ámbitos de nuestra sociedad, hizo que muchos objetos de uso y significación plenamente civil se combinasen con elementos decorativos o iconográficos de referencia claramente devota.

Este es el caso de, entre otras, las denominadas veneras o encomiendas de órdenes militares. Estas joyas, más o menos lujosas, identificaban a su propietario como miembro de una determinada hermandad civil de raigambre militar, carácter este último atenuado ya durante el siglo XVII –aunque muchos de los receptores de este honor, sobre todo durante el reinado de Felipe IV, lo alcanzasen gracias a méritos castrenses–. Aportaban, además, un grado de distinción social, dado que relacionaban a su portador con un grupo exclusivo de personas en parte integrado por miembros de la nobleza, importantes cargos militares y personajes notables de la

[1] La selección, tratamiento de imágenes e ilustraciones han sido realizadas por Lucía Aragón Seguí.

cultura del momento. De ahí que una parte considerable de los caballeros que fueron retratados entre los siglos XVI y XIX, dejaran constancia manifiesta de la pertenencia a una u otra orden. En las representaciones podían vestir el atuendo correspondiente y, en muchos casos, portaban estas joyas, llamadas veneras, órdenes, hábitos o encomiendas.

Las principales órdenes militares españolas creadas en la Edad Media que tuvieron desarrollo durante la Edad Moderna (siglos XVI-XIX) fueron las de Montesa, Alcántara, Calatrava y Santiago –la de San Juan fue fundada en Jerusalén y la de Cristo, en Aviñón–. Las cuatro gozaron de gran popularidad durante los siglos XVI y XVII, siendo la de Santiago la que contó entre sus filas con un mayor número de personalidades asociadas al mundo de las letras y la cultura de aquellas centurias.

¿Cuáles eran los requisitos necesarios para formar parte de aquellos grupos exclusivos integrados casi únicamente por hombres? La manera más normal de conseguir un hábito de estas órdenes militares era por designación, directa o indirecta, del gran maestre o máximo jerarca de la hermandad. Los casos más conocidos remiten a personajes históricos que habían provisto algún importante servicio a los intereses de la propia orden u otros organismos de importancia, como la corona; también encontramos casos en los que la concesión del grado se hace como reconocimiento a una vida de conducta intachable, altos valores morales y religiosos y un apoyo incondicional a los objetivos del grupo. Aunque también son abundantes los casos en que la designación de un postulante necesitaba alguna "mano amiga" que tuviese la influencia social necesaria para poder interceder o alzarse como valedor de un aspirante de origen noble y, seguramente, con manchas en su expediente o méritos demasiado escasos como para ser recompensado con un nombramiento de vía reglamentaria. Es popular, en este sentido, el controvertido proceso de candidatura (a la postre fallida) que el pintor Michelangelo Merisi da Caravaggio llevó a cabo para acceder a las filas de la orden de San Juan de Malta.

Hacemos notar arriba que las designaciones no eran siempre directas, dado que, ya en referencia a la Orden de Santiago, se conocen varios casos sobre todo a partir del siglo XVII, en los que a un personaje nombrado caballero en consideración a los servicios realizados para el rey, se le podía conceder el derecho de designar a uno de sus sucesores para la obtención de este título. Cierto es que, con toda probabilidad, el heredero designado no reuniría más requisitos que el de ser hijo de un caballero, una circunstancia que, de hecho, no se consideraba un mérito en sí. Estos no eran títulos que se trasmitieran por herencia, por lo que eran muchos los descendientes de un caballero que, casi por tradición, buscaban procurarse un nombramiento que podía ser el mismo o distinto del de antecesor.

La venera

Una vez revisados todos los términos y aprobado el expediente, el aspirante obtenía el nombramiento de caballero de la orden y los atributos –o el derecho a portarlos– que lo diferenciaban como miembro de pleno derecho. Hay una cuestión a este respecto que sigue planteando dudas aún después de haber sido estudiados muchos expedientes de ingreso y las circunstancias de los principales caballeros de esta orden; si bien la indumentaria característica podría ser provista por los órganos centrales de la orden, no queda claro que la joya, encomienda, hábito, orden, venera o como quiera llamársele, les fuera entregada a los nombrados como un obsequio.

Algunos casos así parecen demostrarlo, o al menos así ha sido entendido por los investigadores en ejemplos concretos como el de Francisco de Quevedo, del cual se ha dicho que la venera que aparece anotada en la cabeza de su mayorazgo –y, como tal, relacionada en su

inventario de bienes– fue un obsequio directo del rey Felipe III como reconocimiento de las gestiones diplomáticas que le fueron encomendadas en Sicilia, Nápoles y Roma en torno a 1615. Sin embargo, la diferencia en la riqueza de materiales empleados entre unos y otros ejemplos y la presencia de varias piezas del mismo tipo en manos de un sólo propietario hacen pensar que, si bien algunos ejemplares pudieron ser entregados como reconocimiento por un hecho concreto, otros muchos eran encargados por los caballeros a título particular.

En el inventario realizado en 1655 sobre los bienes del marqués de Leganés se relacionan cinco joyas diferentes de la Orden de Santiago y en el del duque de Medina de las Torres otras tantas, en este caso de la Orden de Calatrava[2]. La ostentación de riqueza era algo muy propio de los caballeros; no hemos de olvidar que su reglamento excluía a los aspirantes que careciesen de medios "decorosos" para asegurar una existencia acomodada. El ejemplo en que hemos podido documentar un mayor número de veneras atesoradas por un solo caballero español del siglo XVII, se refiere a don Miguel de Salamanca quien, a fecha de su muerte, poseía diecisiete joyas, todas ellas con la enseña de la Orden de Santiago[3].

Aunque se sabe que muchos plateros de oro realizaban estas piezas contra encargo –o incluso las compraban a otros artífices para despacharlas en sus tiendas–, en los inventarios de bienes de alguno de los más importantes orfebres de la corte, encontramos relacionados varios ejemplos de joyas indentificativas de diversas órdenes que los que podían permitírselo, tenían en su muestrario listas para ser vendidas.

Además de encontrar múltiples casos de joyas transmitidas como parte de una herencia, otra manera de hacerse con una venera era mediante su adquisición en la almoneda de los bienes de algún caballero que las hubiera tenido en su poder. En los procesos de almoneda estas joyas no tenían un tratamiento especial respecto al resto de los objetos que salían a la venta. Si bien es cierto que en los inventarios o tasaciones es frecuente encontrarlas reunidas en un capítulo concreto, a la hora de anotar su venta se relacionan conforme van siendo adquiridas. Volviendo al ejemplo del caballero Miguel de Salamanca, en la almoneda que se hizo de sus bienes sus diecisiete veneras fueron vendidas a diferentes compradores, de los que no se especifica ni su rango ni su profesión; lo mismo ocurre en el caso de las joyas de Calderón de la Barca, sobre las que volveremos más adelante[4].

Revisando partijas testamentarias y resultados de almonedas comprobamos que para ser propietario de una venera no era necesario haber sido nombrado caballero. Ninguno de los compradores de estas piezas en las dos almonedas referidas es identificado con un título concreto y entre ellos aparecen algunas mujeres; este es el caso de una tal Estefanía Ezpeleta que adquirió una de las joyas de Santiago con dos veneras de cristal que había pertenecido a Miguel de Salamanca[5]. Tendemos a pensar que este tipo de compras se realizaban con afán inversor, para acumular riquezas o con intención de realizar una venta posterior dado que, si bien una persona con medios económicos para pagarla podría adquirir una de estas joyas –tanto en una almoneda como en una platería cualquiera–, no parece claro que alguien que no fuese caballero osara portar este elemento identificativo en público sin haber obtenido antes su correspondiente nombramiento.

---

2 AHPM, leg. 8.181, f. 387.

3 AHPM, leg. 9.861, f. 81 v.

4 AHPM, leg. 8.181, ff. 1.341 v. y 1349 v.

5 AHPM, leg. 9.861, f. 98 v.

Este hecho parece confirmar la hipótesis de que la mayoría de los caballeros compraban sus joyas por su cuenta, de ahí que, como antes indicábamos, muchos tenían más de una venera –casi siempre de la misma orden– en su poder. A propósito de los plateros que realizaban estas piezas, poco se puede decir respecto a la autoría de los ejemplos que se han conservado hasta la actualidad salvo diseños como algunos de los de los *Llibres de pasantíes* o casos muy concretos firmados por su autor; por ejemplo las dos joyas de las órdenes de Santiago y San Juan recogidas por Kugel en su obra sobre joyería renacentista (2000: figs. 93 y 94). Al contrario que para las piezas de plata, durante el siglo XVII estas joyas no estaban sujetas a una normativa de marcaje específica. Aunque en la siguiente centuria algo se intentó al respecto, no encontraremos joyas marcadas fuera de centros muy concretos como Córdoba, ciudad donde sí se contrastaron diversos objetos con el punzón de localidad. Nada o casi nada se sabe de piezas de la corte marcadas anteriores a los últimos años del siglo XIX. La única manera de relacionar la autoría de alguna de estas joyas con un platero concreto es mediante identificación documental y, para este caso concreto –dada la semejanza de muchas de ellas–, aún son muy escasos los ejemplos que se podrían atribuir.

Variantes más habituales

Entre los siglos XVI y XVIII estos hábitos se realizaron siguiendo diversas variantes, muchas de las cuales conocemos gracias a la documentación e identificamos atendiendo a la obra pictórica y el grabado de cada época.

De entre todas estas joyas, el modelo más antiguo que mejor se identifica en las órdenes españolas es aquel cuya pieza central o colgante tiene forma de venera, la típica concha de vieira con la que se ha relacionado de manera secular el culto a la tumba del apóstol; este recurso nació como elemento característico para la orden de Santiago. Un buen ejemplo del modelo más básico aparece en el retrato que Pantoja de la Cruz realizó del duque de Lerma en 1602 (Fundación Casa Ducal de Medinaceli). Este modelo, vestido por muchos caballeros durante el siglo XVI, se ha tenido como variante original de la joya de Santiago, aquel que portaban aún antes de que la dirección de la orden fuese asumida por los Reyes Católicos. De hecho en el famoso retrato de la soberana de Castilla que realizara Juan de Flandes entre 1496 y 1504, Isabel viste una joya de Santiago compuesta por una cruz –más parecida a la del Santo Sepulcro que a la de Santiago– bajo la que se instala una gran venera de oro adornada con un cabujón triangular central y una batería semicircular de perlas, muy similar a la que, por otro lado, luce Francisco de los Cobos en el retrato que Jan Gossaert "Mabuse" realizara en torno a 1530 actualmente en el J. P. Getty Museum (figura 1).

Reinterpretaciones en grabados realizados en el siglo XIX representan a algunos caballeros de órdenes militares, como el Gran Maestre de Santiago Pelayo Pérez de Correa (1205-1275), vistiendo este mismo modelo de un tamaño bastante mayor al que presentan el duque de Lerma en el retrato de Pantoja; el Marqués de Villamanrique, en 1586; Rodrigo Calderón de Aranda, marqués de Sieteiglesias, en 1612; o el marqués de Cerralbo, Rodrigo Pacheco, en 1624 (Museo Nacional de Historia de México). En su retrato, este último presenta una joya con campo esmaltado de blanco en el frente –que se ha interpretado como una pieza de cristal de roca–, sobre el que la espada roja destaca con mayor contraste (Andueza Unanua, 2012: 54). El gran tamaño con que se representan joyas como la de Pérez de Correa está sin duda influido por algunas representaciones renacentistas como las del escultor Baccio Bandinelli, tanto en el que se considera su autorretrato como en el grabado de Nicolo della Casa; ambos se conservan en Boston y la National Gallery de Washington respectivamente (figura 2).




Figura 1. *Retrato de Francisco de los Cobos* (detalle)*. Jan Gossaert "Mabuse", 1518. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.



Figura 2. *Autorretrato de Baccio Bandineli* (detalle)*. Isabella Stewart Gardner Museum, Boston.

En 1655, el inventario de bienes del marqués de Leganés deja una interesante descripción de uno de sus cinco hábitos de la Orden de Santiago[6]:

> "Una venera de oro y diamantes con el abito de Santiago de rubies, a modo de concha con su reaça y diamantes, y una rosa que sirbe con la dicha benera, que tiene en el medio quatro diamantes, pegado el uno al otro, y en la otra veinte diamantes pequeños, la qual deja mandada el dicho señor marques de Leganes al señor marques de Morata, su hijo".

La peculiar forma de esta primera variante sirvió para designar a la joya de Santiago desde al menos el siglo XVI en adelante. Si bien es cierto que en algunas ocasiones se empleó el término *hábito*, la denominación *venera* predomina en el vocabulario documental. En la documentación también se puede apreciar que ya durante el siglo XVII, *venera* se empleaba de forma habitual para identificar también joyas de otras órdenes como las de Alcántara, Calatrava, Montesa, Jesucristo o San Juan.

Durante al menos la segunda mitad del siglo XVI este modelo de coexistió con otros tipos, entre ellos una joya protagonizada por la espada roja, normalmente esmaltada, colocada como elemento central con su contorno ornamentado por detalles de carácter vegetal. Estaba pensada para ser colgada del cuello con una cadena o ir aplicada tanto bajo el esternón como descentrada a un lado del pecho, sujeta en estos casos con tres cadenillas a modo de brinco. Este tipo y forma de vestirlo aparecen claramente reflejados en retratos de caballeros desconocidos realizados por pintores como Francesco Salvati, Tiziano o la fantástica pintura de tres cuartos atribuida a Juan de Juanes que se conserva en el Museo del Prado, todos ellos eyectados durante el tercer cuarto del siglo XVI (figura 3). Este modelo básico no fue exclusivo de la orden de Santiago; por los retratos que se conservan, sabemos que el caballerizo mayor de la reina Ana, don Gonzalo de Chacón, portaba en 1556 una joya de Alcántara protagonizada por la cruz característica de esta orden, similar a la encomienda con que el presidente del Consejo de Castilla don Rodrigo Vázquez de

---

6 AHPM, leg. 6.267, f. 426.

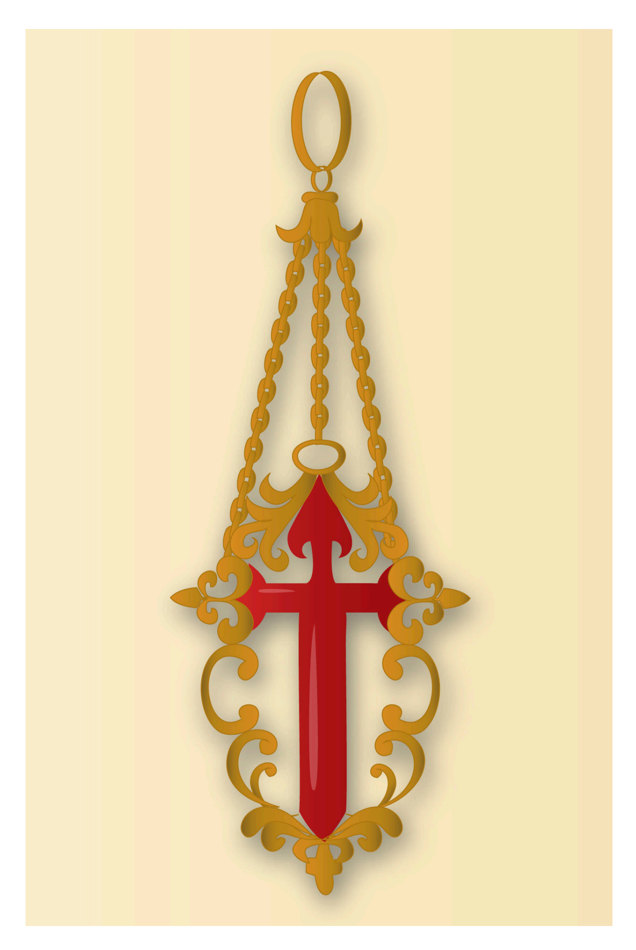


Figura 3. Joya de la orden de Santiago *ca.* 1560. Recreación realizada por Lucía Aragón Seguí.

Arce se hizo retratar en torno a 1595 o a la de la Orden de Calatrava que porta el caballero Diego de Villamayor en el retrato pintado en 1602 por Pantoja de la Cruz (figura 4).

Otra variante tan difundida como la de la concha, empleada desde el último tercio del siglo XVI hasta al menos las primeras décadas del XIX, fue la joya ovalada. Como la anterior, esta solía ir pendiente de una cadena o, en los casos más humildes, de un cordón o una cinta textil. La característica común de todos estos ejemplares es la forma del cuerpo central del colgante, que en unos casos presenta mayor volumen que en otros. La construcción básica de esta variante presenta un cerco o moldura exterior –que en algunos casos pueden montar marcos de tipo heráldico–, decorado con esmaltes, cristales, dobletes o piedras preciosas de distinto tipo, y una pieza interior de forma ovalada con mayor o menor volumen dependiendo del material en que estuviera hecha. Para formar el cuerpo interior se emplearon en muchos casos cristales de roca, vidrios de algunos colores, gemas, tablillas de oro o piezas de porcelana. En todos los casos estos centros albergaban al menos una cruz o espada de la orden correspondiente que, dependiendo del material sobre el que se incorporasen, podrían ir sobrepuestas –esmaltadas o con engastes de cristales rojos, granates o rubíes–, cinceladas y esmaltadas –cuando el soporte era oro u otros metales– o simplemente pintadas –cuando iban sobre porcelana.

Esta variante fue muy popular, dado que permitía una identificación muy clara del atributo y daba la posibilidad de realizar diversas variaciones materiales que las individualizasen. Desde ejemplos muy ricos –como tuvieron que ser las joyas de Francisco Quevedo o alguna de las de Calderón de la Barca y del marqués de Castelrodrigo– hasta los más sencillos –como eran las del Conde de Medellín Pedro Portocarrero, el regente del Consejo de Aragón, Lorenzo Mateu-Sanz o Jean Galbert de Campistron–, importantes personajes de la política, el ejército y la cultura española, italiana y francesa tuvieron en su poder joyas de este tipo. Son buenos ejemplos los que podemos ver en los retratos y grabados del I marqués de Santa Cruz, don Álvaro de Bazán, el V duque de Pastrana, Gregorio de Silva Mendoza, el general de flota don Adrián Pulido Pareja, el panormitano Ercole Branciforti, el marqués de Villamediana. el erudito Nicolás Antonio (figura 5).

Nos interesa detenernos en alguno de los ejemplares más lujosos de esta variante, aquellos cuya piezas centrales eran grandes piedras preciosas. Durante el siglo XVII solían ser esmeraldas denominadas en algún caso, como en el inventario de bienes de Calderón de la Barca, "aguacates"[7]:

7 AHPM, leg. 8.181, f. 1.349 v.



Figura 4. *Diego de Villamayor* (detalle)*. Juan Pantoja de la Cruz, 1605. Hermitage Museum, San Petersburgo.



Figura 5. *Retrato de Nicolás Antonio* (detalle)*. Domingo Martínez. Instituto de las Artes y de la Cultura de Sevilla, Casa Consistorial.

> “Otra benera compuesta de un cerquillo de oro y dos cruces de Santiago sobre una esmeralda perilla aguacate, clara y suzia, y una pieza pasador con una esmeralda quadrada prolongada, clara en medio; vale todo con el oro sin echura docientos reales de plata”.

En los últimos años casi siempre se ha empleado esta conocida referencia documental publicada por Willard F. King en 1988 para denominar a este tipo de piezas “aguacates”. Aunque no dudamos que este término se emplease en otras ocasiones, es cierto que en otros ejemplares descritos de forma similar no se empleaba esta singular acepción, como es el caso de una de las piezas relacionadas en el inventario del marqués de Castelrodrigo don Francisco de Moura, realizado en 1681. Esta cita describe una joya más rica que la de Calderón[8]:

> “Otra del mismo avito esmaltada de rojo y blanco sobre una esmeralda grande aobada, con esmalte de ojas de medio reliebe de porcelana blanco y negro en que ay çincuenta y un diamantes rosas, dos pasadores y en el uno çincuenta y dos diamantes rosas y una esmeralda grande quadrada, y en el otro quarenta y seis diamantes rosas y otra esmeralda, que en todo ay çiento y quarenta y nuebe diamantes y tres esmeraldas. 16 500 reales de plata”.

En origen, esta denominación se refería al parecido morfológico que podrían tener aquellas gemas con la fruta referida, hecho condicionado además por el tipo de corte empleado, el de cabujón pulido. Durante el siglo XVII, la referencia más antigua que se han documentado de este tipo de joya aparece en el testamento de Francisco de Quevedo, redactado en 1645 y actualmente en manos de un propietario particular:

---

8 AHPM, leg. 9.861, f. 776.

"[…] y otra volsa cerrada con artificio tiene veinte y çinco doblones de a ocho y dos escudos de oro, y una venera sobre una esmeralda grande rica, con una espada de rubies con cerco de diamantes, que esta pieza a de quedar por fundamento principal del mayorazgo que e de fundar en este mi testamento. […]».

Revisando el expediente de ingreso de Francisco de Quevedo y Villegas en la Orden de Santiago, podemos concluir que el 8 de febrero de 1618 quedó comprobado que el hidalgo Francisco de Quevedo reunía los requisitos necesarios para la concesión del hábito, promovida por Felipe III en diciembre del año anterior. Esta sería la fecha límite a contar desde la que podríamos catalogar esta pieza, publicada por primera y única vez el 2 de enero de 1979 ilustrando un artículo firmado por Juan Antonio Pérez Mateos para la edición del diario *ABC*. A partir de esta fotografía hemos realizado una reconstrucción (figura 6).

Más lujosa que la pieza de Calderón de la Barca –si atendemos a la breve descripción antes relacionada– esta esmeralda de talla cabujón podría superar los veinte quilates y llevar una cruz de Santiago realizada con rubíes tipo tabla engastados en oro y aplicados al frente de la gran gema. La guarnición de diamantes embutidos en el cerco exterior debió de darle una apariencia lujosa a una pieza que fue posteriormente interpretada por Peter Balthazar Bouttats en un grabado realizado en 1726, una de las escasas representaciones en la que Quevedo aparece retratado con ella.

Acertaba el grabador flamenco –muy detallista– con algunas de las características de la pieza; su forma ovalada y el cerco de diamantes que incorpora indican que tuvo acceso a alguna descripción que de ella se realizó. Aunque quizá no la conoció directamente, dado que la cruz que identifica la pieza, el particular remate de la guarnición de oro –que recuerda al de las tradicionales conchas– y la reasa que la une a la indumentaria del literato, son en todo caso distintos a los de la pieza publicada por el mencionado diario. Si atendemos a esta representación podríamos interpretar que esta venera remataba un grupo de siete botones con forma de flor, para quedar pendiente del último de ellos. El caso es que de entre los trece ejemplos que hemos podido documentar hasta el momento, en que la venera va a juego con una serie de botones, en ninguno de ellos se superan las tres unidades (figura 7). En todo caso, resulta difícil encontrar este modo de vestir la venera antes de 1650, siendo uno de los ejemplos más tempranos el que aparece en el retrato de Francisco Fernández de la Cueva, fechado en 1553 y todavía considerablemente austero, que se conserva en el Museo Nacional de Historia de México (*ibid*.: 58).

Más adecuado para la época parece el cordón ajustado con un lazo que luce Quevedo en una copia del retrato realizado por Velázquez, actualmente conservada en una colección privada madrileña. A diferencia del origina, en esta copia Quevedo luce una venera de las denominadas "quadrada en lisonja" vestida de una forma semejante a la joya romboidal de Alcántara que se puede ver en el retrato del conde de Alba de Aliste realizado en torno a 1650 conservado en el Museo Nacional de Historia de México (figura 8).

Las grandes gemas colocadas como elemento central de las veneras no eran exclusivamente ovaladas. La documentación deja algunos testimonios de esmeraldas empleadas como soporte de distintas órdenes, cortadas de diversas maneras; interesan sobre todo dos ejemplares de la Orden de Santiago relacionados en los inventarios de los caballeros Miguel de Salamanca[9] y Agustín Daza[10]:

---

9 AHPM, leg. 9.861, f. 81 v.
10 AHPM, leg. 8.181, f. 890.



Figura 6. Joya de la orden de Santiago perteneciente a Francisco de Quevedo, 1618-1625. Recreación realizada por Lucía Aragón Seguí.



Figura 7. *Retrato de Quevedo* (detalle)*. Peter Balthazar Bouttats, 1726. Fuente: bibliotecadigitalhispanica.bne.es.

> "Otra venera de una esmeralda grande brutta en foma de concha con la cruz de Santiago de rubies".
> "Vna venera con su lazo de oro pulido, guarnezido de esmeraldas, que en la venera ay onze esmeraldas y la mayor que esta en medio es forma de punta y tiene area de onze quilates, y estan sobrepuestas dos espadas de la horden de Santiago, y la esmeralda que haze cavezera es quadrada y tiene area de quatro quilates, y las siete mayores que la siguen son de area, vna con otra, de a dos quilates y medio. Y en el lazo ay diez y nuebe esmeraldas que la mayor que haze medio es de quilate y medio de area. 184 ducados de plata".

Durante el siglo xvii proliferaron otras modalidades de joya. Así están documentadas piezas redondas en los inventarios del marqués de Villamediana (1669), el conde de Medellín (1669), el procurador general de la Orden de Calatrava Antonio de Hoyos y Rojas (1689) o don Gaspar de Haro y Guzmán, marqués del Carpio[11].

> "Una benera rredonda de oro esmaltada los cantos de blanco y pintada de negro, guarnezida a dos azes con setenta y quatro diamantes, los veinte y quatro rrosas maiores a dos granos y un sesto de area unos cn otros, y los demas delgados pequeños, y en medio a dos azes, dos chapas almenilladas esmaltadas de blanco y pintadas de verde, dos cruzes habito de Alcantara. Valen los diamantes, oro y sin hechura seiscientos y setentta ducados de plata, todo su valor".

11 AHPM, leg. 9.819, f. 1.079.



Figura 8. *Retrato del conde de Alba de Aliste* (detalle)*; *ca.* 1650. Museo Nacional de Historia de México.



Figura 9. *Retrato de Lorenzo Mateu Sanz* (detalle)*, 1650. Fuente: ordenesmilitares.es.

También se relacionan veneras cuadradas, como la diseñada por Miguel Porta en 1616 (Arbeteta Mira, 1998: 119), rectangulares y octogonales con cruces sobre placas de oro o vidrios de colores, similares a la que se conserva en el Museo Regionali Pepoli de Trapani (Di Natale, 1989: 150). De entre las primeras se pueden destacar las descritas en los inventarios de Villamediana y las de los caballeros Bernabé Gainza (1678) y Juan Vargas (1681), seguramente –al menos por el tipo de piedra central– similar a la siciliana publicada por la profesora Di Natale en 1989[12]:

> "Vna venera de oro quadrada prolongada, con dos cruzes de Santiago sobrepuestas sobre una piedra de vidrio azul y guarnecida al rededor de oro esmaltado de blanco y negro de porcelana. 40 reales de plata".

Las veneras que hoy llamamos cuadrilobuladas, se denominaban durante el siglo XVII "de cuatro ces". Como otros ejemplares, se vistieron de distintas maneras; pendientes de una cadena de eslabones, como el imponente ejemplar de la orden de Alcántara perteneciente al marqués del Carpio (1689), o colgando de un cordón con pasadores a juego, como la que se conserva en la archicofradía de la Virgen del Rosario de Antequera o se representa en los retratos del marqués de Mancera que conserva el Museo Nacional de Historia de México (Andueza Unanua, op. cit.: 59) y en un grabado con el retrato del regente del Consejo de Aragón Lorenzo Mateu Sanz (figura 9). En el inventario de bienes de este caballero de la orden de Montesa se relacionan cuatro veneras, una de ellas cuadrilobulada rodeada de esmeraldas y coronada por un copete que no aparece en esta representación. Aunque este ejemplar no estaba provisto de botones ni pasadores, otro de sus hábitos sí estaba acompañado de tres de estas piezas con engastes de diamantes y turquesas, pensados para ajustar un cordón[13]:

12 AHPM, leg. 8.181, f. 850.

13 AHPM, leg. 9.859, f. 150.

"Otra benera y copete de oro pulido, que la benera se compone de quatro çees y en medio un abito de Montessa echo de coral y le falta un brazo, y el copete se compone de una media luna con unos engastes y una rossa, y en la benera y copete ay çincuenta y seis esmeraldas, balen todas conforme su calidad de las de la benera, sesenta y ocho ducados de plata, con el oro y sin la echura".

La última modalidad a la que nos referiremos, concebida durante el siglo xvii, es la venera con forma de corazón. Su elemento más característico era precisamente la peculiar morfología que adoptaba el cuerpo central, sobre el que se aplicaba o pintaba la enseña correspondiente de cada orden. Casi desde sus inicios, esta variante fue concebida para incorporar un cerco ricamente engastado con diamantes, esmeraldas y otras gemas. De este tipo conocemos dos ejemplares con algunos elementos similares. El primero es la venera de Santiago que se conserva en el Museo Nacional de Artes Decorativas y que ha sido identificada en diversas ocasiones como una obra de principios del siglo xviii, aunque desde 2007 se valora la posibilidad de que sea aún pieza de la última década del siglo anterior (Arbeteta Mira, *op. cit.:* 120; 2007: 510). Su composición, relativamente sencilla, goza de un hermoso equilibrio y la ligereza visual que le aporta la estructura calada que le da soporte. Su pieza central, con forma de corazón, está compuesta de una chapita de oro esmaltada de blanco sobre la que destaca la espada roja y un ribete interior de brotes vegetales –o vírgulas– pintados en negro. El cerco exterior muestra seis esmeraldas jaqueladas de tonos similares, dos de ellas más bien cuadradas y el resto rectangulares, que se alternan con otros tantos diamantes más pequeños, cuyas mesas destacan en los profundos senos del engaste. Está rematada por un copete en forma de corona, calado como el cerco descrito y dotado de tres esmeraldas y tres diamantes de dimensiones semejantes a los otros (figura 10).

El segundo ejemplo tan solo lo conservamos en la documentación; perteneció al duque de Medina de las Torres y se relaciona en su inventario de bienes, redactado en 1669[14]:

"Primeramente vn abito de Calatraba de oro que es un corazon con dos chapitas de oro esmaltadas de blanco con dos asientos de porcelana pintados en ella y en el zerco e ellas ay treinta diamantes delgados puestos a dos hazes. Valen todos con el oro sin echura cinquenta ducados de plata".

Tal y como indica la doctora Arbeteta, es muy probable que el origen de este modelo, como el de otras piezas esmaltadas, sea francés, atendiendo a los modelos difundidos por Gilles L' Egaré en 1663. Sin embargo, el hecho de que esta joya acorazonada aparezca documentada en los años sesenta invita a replantearse la posibilidad de que la joya del Museo Nacional de Artes Decorativas pueda ser algo anterior a lo que se había pensado hasta el momento. El característico copete calado en forma de corona se puede encontrar también en joyas documentadas en los años setenta y ochenta, como el citado caso del caballero Lorenzo Mateu Sanz. Respecto a la forma de corazón, no podemos olvidar tampoco que Juan José de Austria, caballero de San Juan, fallecido en 1679, llegó a atesorar veintiuna joyas de esta orden, tres de las cuales tenían "hechura de corazón" si bien es cierto que no se aportan otros datos que puedan acercarlas a los modelos del citado museo madrileño o del duque de Medina de las Torres.

Gracias a la profundidad de los estudios sobre joyería que se están realizando durante las últimas décadas y a la información que siguen desvelando los archivos, podemos observar con claridad la evolución de las modas en este tipo de piezas y las distintas maneras de vestirlas.

14 AHPM, leg. 8.181, f. 387.



Figura 10. Joya de la Orden de Santiago. © Museo Nacional de Artes Decorativas. Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Estos objetos representativos tenían un carácter distinto al de una sortija o una joya de pecho, llevaban implícitos unos valores que trascendían a lo material que los plateros de oro españoles, franceses e italianos supieron guarnecer empleando en para ello las mejores artes y los más ricos materiales que estuvieron a su disposición.

Bibliografía

Andueza Unanua, P. (2012): "La joyería masculina a través de la galería de retratos de virreyes del Museo Nacional de Historia (México)". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. xxxiv, n.º 100, pp. 41-83.

Aranda Huete, A. (1999): *La joyería en la corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio,* Madrid: Fundación Universitaria Española.

Arbeteta Mira, L. (1998): La joyería española de Felipe II a Alfonso XII en los museos estatales, Madrid: Ministerio de Cultura.

– (2007): "Joyas barrocas en los tesoros marianos de Andalucía". En Sánchez-Lafuente Gemar, R. (ed.). *El fulgor de la plata*, Córdoba: Junta de Andalucía, pp. 124-142.

– (2010): Las joyas en el retrato virreinal: una aproximación a su estudio. En Jesús Paniagua Pérez y Nuria Salazar Simarro (coords.). *Ophir en las Indias. Estudios sobre la plata americana. Siglos xvi y xvii*. León: Universidad, pp. 43-66.

Di Natale, M. C. (1989): *Ori e argenti di Sicilia dal cuattrocento al settecento*, Milán: Electa.

Horcajo Palomero, N. (2002): *Joyería europea del siglo xvi. Estudio tipológico y temático (tesis doctoral)*, Madrid: Universidad Complutense.

Kugel, A. (2000). *Joyaux Renaissance. Une splendeur retrouvée*, París: s. n.

– (2005): *Libro de joyas de nuestra señora santa María de Guadalupe*, ed. facs., Guadalupe (España): Real Monasterio de Guadalupe.

Pérez Grande, M. (2005): "Venera de la orden de Santiago", en Iglesias, C. (dir.). *El mundo que vivió Cervantes*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, p. 275.

Postigo Castellanos, E. (1988): *Honor y privilegio en la Corona de Castilla. El Consejo de las Órdenes y los caballeros de hábito en el siglo xvii*, Valladolid: Junta de Castilla y León.

Riandiere la Roche, J. (1986): Expediente de ingreso en la orden de Santiago del caballero don Francisco de Quevedo y Villegas. Introducción, edición y estudio. *Criticón*, n.º 36, pp. 43-129.

---

* En las fotografías que se adjuntan como "Detalle de" nos acogemos al derecho de cita que establece la Ley de Propiedad Intelectual en su artículo 32.
Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia:
Artículo 32. Cita e ilustración de la enseñanza.

1. Es lícita la inclusión en una obra propia de fragmentos de otras ajenas de naturaleza escrita, sonora o audiovisual, así como la de obras aisladas de carácter plástico o fotográfico figurativo, siempre que se trate de obras ya divulgadas y su inclusión se realice a título de cita o para su análisis, comentario o juicio crítico. Tal utilización sólo podrá realizarse con fines docentes o de investigación, en la medida justificada por el fin de esa incorporación e indicando la fuente y el nombre del autor de la obra utilizada.
   Las recopilaciones periódicas efectuadas en forma de reseñas o revista de prensa tendrán la consideración de citas. No obstante, cuando se realicen recopilaciones de artículos periodísticos que consistan básicamente en su mera reproducción y dicha actividad se realice con fines comerciales, el autor que no se haya opuesto expresamente tendrá derecho a percibir una remuneración equitativa. En caso de oposición expresa del autor, dicha actividad no se entenderá amparada por este límite.
2. No necesitará autorización del autor el profesorado de la educación reglada para realizar actos de reproducción, distribución y comunicación pública de pequeños fragmentos de obras o de obras aisladas de carácter plástico o fotográfico figurativo, excluidos los libros de texto y los manuales universitarios, cuando tales actos se hagan únicamente para la ilustración de sus actividades educativas en las aulas, en la medida justificada por la finalidad no comercial perseguida, siempre que se trate de obras ya divulgadas y, salvo en los casos en que resulte imposible, se incluyan el nombre del autor y la fuente.

Vestir la apariencia: la joya como vehículo hacia la divinidad en la España de la Contrarreforma

Dr. Alejandro Cañestro Donoso
Instituto Internacional de Imagen y Moda

Resumen: Al patrimonio textil de los ajuares de las imágenes religiosas se suma, lógicamente, el tesoro de orfebrería, muy particularmente de las vírgenes, entre cuyas piezas se cuentan las coronas, las joyas de pecho, los rosarios y otros aderezos que las envuelven de un aura especial. Las sofisticadas interpretaciones de la imaginería dieron pie a la creación de un código retórico para leer las imágenes a través de la adopción de la posibilidad de expresar unos ideales de belleza, perfección o divinidad mediante el uso de diversos complementos. Es en este principio educativo en el que se enmarca y justifica la presencia de estas colecciones de joyas y preseas, que fueron especialmente potenciadas en la España de la Contrarreforma, pues el exorno de las imágenes de culto significaba otra muestra más en la lucha contra el protestantismo y su iconoclastia.

Abstract: The textile heritage of the regalia of religious images logically sums the treasure of jewelry, most particularly of virgins, whose pieces are counted crowns, jewelry chest, rosaries and other dressings that wrap an aura special. Sophisticated interpretations of imagery gave rise to the creation of a rhetorical code to read images through the adoption of the possibility of expressing ideals of beauty, perfection or divinity through the use of various supplements. It is in this educational principle that fits and justifies the presence of these collections of jewelry and medals, which were particularly enhanced in the Spain of the Counter-Reformation, as the cult images' ornament means another example in the fight against Protestantism and its iconoclasm.

Desde luego, muchas son las aportaciones, especialmente en los últimos tiempos, que los historiadores del arte han dedicado a las artes decorativas y suntuarias, prestando una particular atención a campos que habían sido relegados a un inmerecido segundo plano. El estudio de la orfebrería, la joyería y la platería ha sido durante los últimos años una de las materias y especialidades más destacables en el panorama general de la historia del arte por múltiples motivos, entre los que destacan la versatilidad y la siempre explícita intención de acrisolar de manera extraordinaria las tendencias y novedades artísticas, sin olvidar el diseño y la decantación por determinados registros ornamentales. Podría decirse que todo ello propicia una obra total. En la medida de unas posibilidades concretas, se quiere contribuir a la difusión y el conocimiento de un fenómeno artístico tan importante como la joyería y orfebrería con función religiosa, contemplando no solamente aquellas piezas destinadas *ex profeso* a las imágenes de culto sino también las joyas procedentes de ámbitos domésticos o profanos que fueron regaladas, siguiendo las más variadas razones, a alguna imagen de particular veneración. Evidentemente, el uso de una joya acredita de manera material un determinado estatus o prestigio de la persona que la posee y, por ello, la donación de esa pieza o de cualquier presea a una imagen de culto determina asimismo

ese prestigio personal o familiar[1]. El valor crematístico de la joya queda, en este caso, en un segundo plano, pues el plano conceptual y simbólico de las donaciones adquiere mayor carta de naturaleza en unos momentos en que el arte queda más que nunca al servicio de la religión.

En efecto, el título de esta comunicación alude precisamente al doble significado de la palabra *vehículo*, tanto en su sentido de contemplar la divinidad como de una intención piadosa y expurgativa, pues la documentación ha refrendado no pocos casos de personas anónimas, a veces de mayor fama que otras, que han querido expiar algunas conductas reprobables con el regalo de alguna dádiva a una imagen devocional. En fin, y desde esos principios, se abre una doble vía para interpretar estas delicadas obras de arte, que en sus tiempos supusieron grandes desprendimientos. Lógicamente, se parte de una bibliografía existente sobre estos temas particulares, dispersa por los distintos centros, por lo que este trabajo pretende estudiar y sistematizar el fenómeno de las donaciones de joyas a las vírgenes en la España contrarreformista, es decir, el impacto artístico de unos determinados conceptos abstractos y de representación. Con ello, se quiere alcanzar un enfoque de conjunto que revele la amplitud del tema y sus diversos aspectos, contemplando no solo aquellas piezas conocidas de los más ricos joyeros sino también aquellas perdidas pero conocidas a través de las fuentes documentales, lo que se hace necesario para calibrar el real acomodo de la Contrarreforma en este ámbito.

Ciertamente, debe ponerse de manifiesto la tan alta significación que han tenido la orfebrería y la joyería, ambas como manifestaciones de una plenitud artística determinada, desde tiempos medievales, desde los tan conocidos escritos del abad Suger y la "estética de la luz", que pregonaban el ascenso del mundo material al inmaterial si se contemplaba la luz que emitía el reflejo de las obras de platería y las joyas[2]. Esa luz, resultante de la incidencia de la luz en los metales y cristales, transportaba al fiel a la llamada *Verum Lumen*, es decir, a Cristo, retomando viejas concepciones neoplatónicas; las mismas que recogerá la Contrarreforma, en esa suerte de "neomedievalismo" que dicho movimiento impulsó[3]. Evidentemente, el arte no fue ajeno a ello y puede decirse que en esas fechas se vivió un esplendor de las artes suntuarias, específicamente

---

1 En palabras de este profesor, los tesoros se nutrían "muchas veces procedentes de donaciones de particulares que veían en ese gesto un signo que mostraba la predilección de la sociedad española hacia el lujo y la ostentación como medio para alcanzar el prestigio y una ambicionada posición de prominencia dentro del cuadro social del cual formaba parte" (Pérez Sánchez, M., *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la diócesis de Cartagena*. Murcia, 1997, pp. 202-203). La sociedad identificaba esa vestimenta "como símbolos de prestigio y estatus, cuyo uso por parte de los inferiores transgrede el orden social, deshonra una clave y rompe una tradición" (Rodríguez Nóbrega, J., "Ajuares festivos: lujo y profanidad en las imágenes procesionales barrocas". En *La fiesta. Memoria del IV Encuentro Internacional del Barroco*. Navarra, 2011, p. 73). Con todo, debe tenerse en cuenta que "el atuendo de las imágenes sagradas obtuvo un papel relevante por cuanto vino a ser reflejo de los gustos y las modas de cada una de las épocas" y ese recurso permitió que las imágenes se integraran dentro de las sociedades alterando su estatus sagrado a favor de un carácter más humano (Fernández Sánchez, J. A., "Apariencia y atuendo en la imagen sagrada de vestir: el caso de Murcia. En *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*. Murcia", 2008, recurso digital).

2 Suger era "francamente aficionado al esplendor y a la belleza en todas las formas concebibles". En palabras de Panosfky, "prefigura la técnica de los modernos productores cinematográficos o de los organizadores de exposiciones universales, y en la adquisición de perlas y piedras preciosas, vasos raros, vidrieras, esmaltes y tejidos, muestra anticipadamente la rapacidad desinteresada del director de museo moderno" y, para ello, sus propias palabras resultan muy claras: "cuando… el encanto de las piedras multicolores me ha arrancado de los cuidados externo, y una digna meditación me ha inducido a reflexionar, transfiriendo lo que es material a lo que es inmaterial, sobre la diversidad de las sagradas virtudes: entonces me parece que me encuentro, por así decirlo, en una extraña región del universo que no existe del todo en el barro de la tierra ni está enteramente en la pureza del Cielo" (Panofsky, E., *El significado en las artes visuales*. Madrid, 2008, pp. 144 y ss.).

3 Este aspecto ha sido tratado, entre otros, por Ravina Martín, M., "Mármoles genoveses en Cádiz". En *Homenaje al prof. Hernández Díaz*, vol. I. Sevilla, 1982, pp. 595-616. Esa recuperación de lo medieval se vio, además de en los mármoles, en la misma utilización de una tipología arquitectónica específica, la de nave única con capillas, la típica de las órdenes religiosas desde tiempos medievales. Ello se pone en relación con la estética neomedieval que ya advirtió Wittkower en las capillas Sixtina y Paolina, pues "mármoles de colores, oros y piedras preciosas se combinan para causar una impresión de deslumbrante esplendor que supera los efectos de color". En esa misma línea, al decir de Molanus, "la iglesia, imagen del cielo en la tierra, debía estar decorada con los más preciados tesoros que hubiera" (Wittkower, R., *Arte y Arquitectura en Italia 1600-1750*. Madrid, 1979, p. 29).

de la joyería y la orfebrería[4]. Es cierto que por tales momentos, las iglesias se ven repletas de orfebrería, piezas que, a menudo, aparecían ricamente exornadas de piedras o perlas[5]. Entonces, puede decirse que la joyería tuvo un peso muy específico en la nueva apariencia que presentaban los templos, signo de la renovada imagen que no era más que la trasposición de unas nuevas tendencias que debían mostrar la regeneración del culto que trajo consigo la Contrarreforma.

Muchos autores han situado las raíces del fenómeno de las imágenes de vestir en los lejanos años del Románico. Sin embargo, será durante el siglo XVI cuando se escuchen voces que pongan especial fuerza en remarcar su necesidad o, por el contrario, pedir su supresión[6]. Los mismos reformistas protestantes pusieron en tela de juicio la conveniencia o no de las imágenes religiosas y todo el adorno que ellas conllevaban. La Iglesia Católica, en un firme intento de afianzar sus programas contra los envites heresiarcas, no solamente las defendió sino que, además, las propició como método para hacer extensible a los fieles el mensaje de Dios. Además, las sofisticadas interpretaciones de la imaginería dieron pie a la creación de un código retórico para leer las imágenes a través de la *calocagaxia* platónica, es decir, la posibilidad de expresar unos ideales de belleza, perfección o divinidad a través del uso de diversos complementos[7]. Por tanto, es en este principio educativo en el que se enmarca el uso de nimbos, ráfagas, coronas, joyas y otros aditamentos por parte de las imágenes. El hecho de que la Madre de Cristo mostrara sobre sus sienes una imperial corona no perseguía otra cosa que manifestarla como Reina de la Creación y de todos los hombres, del mismo modo que lo hicieron los cetros o las propias vestimentas enriquecidas, que tenían el propósito de encumbrar a la Virgen como centro de la vida cotidiana de los hombres, asumiendo tales efigies el protocolo regio de manera escrupulosa[8]. Con el panorama devocional mariano tan importante desde tiempos medievales, no debe extrañar cómo esas fórmulas se imponen y asumen con facilidad en los momentos contrarreformistas.

Desde luego, uno de los principales programas cultuales que se potencian desde la Contrarreforma como respuesta al rechazo por parte de los protestantes es la Eucaristía pero, junto a ella, también se produjo un fomento inesperado del culto a la Virgen[9] y los santos por muydiversas razones. El fomento contrarreformista del culto a María[10] estuvo acompañado por varias

---

4 Muchos casos se han visto sobre este particular. Tiene una especial significación, por lo que supuso de aportaciones domésticas, el caso de la Virgen del Carmen de Murcia, y que ha sido analizado con detalle en Fernández Sánchez, J. A., Ad caeli reginam: ajuar de Nuestra Señora del Carmen de Murcia. Testimonio de una devoción secular. En Fernández-Delgado y Cerdá, M. (coor.), *La Virgen del Carmen. Arte, devoción y culto*. Murcia, 2008, pp. 3 y ss.

5 Rivas Carmona, J., “El impacto de la Contrarreforma en las platerías catedralicias”. En *Estudios de Platería San Eloy 2003*. Murcia, 2003, pp. 515-536.

6 Llegados a este punto, se hace más que obligada la cita al enjundioso trabajo de Martínez-Burgos García, P., *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español.* Valladolid, 1990. Asimismo, de la misma autora puede verse Las constituciones sinodales y la imagen procesional. Normas para la fiesta del siglo XVI. *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VIII, H.ª del Arte, t. II. Madrid, 1989, pp. 81 y ss.

7 Esta idea puede verse en Cañestro Donoso, A., In gloriam et decorem. *Sóc per a Elig*, n.º 20. Elche, 2008, pp. 149 y ss.

8 Esta idea es ampliada en Ruz Villanueva, P., El atuendo de Nuestra Señora de la Asunción: una iconografía barroca. *Sóc per a Elig*, n.º 18. Elche, 2006, pp. 100 y ss.

9 Los reformistas protestantes criticaron mordazmente las exageraciones y errores que la *Devotio moderna* admitió sobre la Virgen. Lutero, por su parte, “llegó a repudiar el rezo del Avemaría y otros reformados negaron la autenticidad de las palabras del arcángel Gabriel”. Así pues, “la campana antimariana pretendía desposeer a María de la belleza y poesía que durante siglos la piedad y sensibilidad cristianas acumularon sobre ella” (Sebastián, S., *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, 1981, p. 195). Sobre los cultos que se revitalizan en tiempos contrarreformistas, debe verse Ramallo Asensio, G., Actualización de cultos y devociones del Barroco en la catedral de Murcia a cargo de escultores franceses. En Lugand, J. (ed.), *Les échanges artistiques entre la France et l'Espagne (XVe-fin XIXe siècles). Collection Histoire de l'art*, n.º 1. Perpignan, 2012, pp. 203 y ss., y del mismo autor El deseo y la necesidad de una imagen mariana antigua y milagrosa en la catedral de Murcia durante el siglo XVII. En Ramallo Asensio, G. (coord.), *El comportamiento de las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*. Murcia, 2003, pp. 265 y ss.

10 Las contestaciones protestantes “no hicieron más que estimular la reacción de gran entusiasmo mariano de los pueblos católicos y cristianos orientales”, llegando a convertirse tal culto en España “en una bandera de identidad patriótica”, pues sobre María hablaron los numerosos santos hispánicos de la Contrarreforma, situación que en España se vivió en un especial clima dadas las inclinaciones religiosas de los reyes (Gironés Guillem G., La devoció mariana, ànima del Misteri d'Elx. En VV. AA., *Món i misteri de la Festa d'Elx*. Valencia, 1982, pp. 311 y ss.).

circunstancias que, por su parte, contribuyeron al mayor realce del mismo pues, no en vano, que España fuera una nación en la que la devoción a la Virgen estaba especialmente arraigada, no existiendo ciudad, pueblo o aldea que no tuviera una ermita o altar bajo su advocación, ayudó a que la implantación de las ideas contrarreformistas se hiciera de manera natural. En efecto, España podía considerarse como esencialmente mariana y, al compás de la Contrarreforma, tal carácter incluso se incrementó y se potenciaron las manifestaciones en torno a María en cada templo, si bien ya no fueron tiempos como los medievales de milagros y fenómenos derivados de ellos con la Virgen como mediadora[11]. Así pues, no tardó en proclamarse la autoridad de María como madre de Cristo y como guía de la Iglesia[12] y, por ello, no se demoraron las manifestaciones artísticas en torno a ella dado, en primer lugar, el importante y decisivo uso que de las imágenes hizo el Concilio de Trento y la Contrarreforma, por lo que todo el despliegue artístico en torno a María constituye la expresión simbólica de la victoria de María frente a la herejía y la glorificación, en palabras de san Sebastián, de la nueva Eva, "que hará olvidar la falta de la primera y aplastará la cabeza de la serpiente". Por ello, el 3 de diciembre de 1563, en sesión XXV y última, se lanza un decreto en el que se establece que los templos deben conservar las imágenes de Cristo, de la Virgen y de los santos, y tributarles honor y veneración[13]; se confiere así a la imagen un nuevo estatus, lo que será corroborado precisamente por las pretensiones efectistas del Barroco en tanto que arte de la Contrarreforma[14], pues en ellas no estará la divinidad propiamente dicha sino que tales imágenes evocan el recuerdo a la misma y, por tanto, imponen un modelo de conducta a seguir. En el caso de la Virgen María, ciertamente se asistía a unas renovadas representaciones que, aun siguiendo los mismos temas, presentaban sutiles cambios en su iconografía y un particular auge de la devoción a la Inmaculada Concepción y a la Virgen del Rosario[15], que las hacía valedoras de ser el prototipo santo y el ejemplo digno de

---

11 A ese respecto, las palabras de Crémoux resultan más que oportunas, pues señala "la progresiva pérdida de preeminencia de la leyenda" que deja paso "a un discurso religioso más general, quizá más ambicioso también", concluyendo que "la representación de las devociones populares desaparece en beneficio de la exaltación de los valores de la Contrarreforma" (Cremoux, F. Escenificación de un culto popular: la fortuna literaria de la Virgen de Guadalupe. En Sevilla, F. y Alvar, C. (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Madrid, 2000, p. 484). Sobre el mismo, Martínez Burgos afirma que "el concilio recorta la iconografía al prohibir las leyendas" (Martínez-Burgos García, P., Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español. Valladolid, 1990, p. 218).

12 Los teólogos católicos "reconocieron en la Virgen una virtud que había sido establecida en tiempos lejanos: María como vencedora ante las herejías", lo que permitía dar un claro mensaje a todos los que se alejaban de las filas del Catolicismo, logrando finalmente enaltecer a María como protectora de la Iglesia (Sanfuentes Echevarría, O., La Iglesia Católica y sus imágenes de devoción. *Conserva*, n.º 15. Chile, 2010, p. 22). Así, pues, y en palabras de S. Sebastián, "frente a los ultrajes de los reformados, ella vencerá al protestantismo con su gran poder de seducción, ella disipará los errores de Lutero y Calvino como antes lo hizo con los de Arrio y Nestorio". Debe tenerse también presente que, aunque en el Concilio no se trató exhaustivamente el tema mariano, los padres asistentes a él sí determinaron que el pecado original no afectaba a la Virgen, según deja escrito Sebastián, S., *Contrarreforma y Barroco*, *ob. cit.,* p. 195 al incidir en la idea de que "María, Madre de Cristo, no pudo participar del pecado original, quedando exceptuada del mismo por deseo expreso de Dios, así que ella habría entrado en el mundo sin mancha ni pecado" (p. 222). Por otra parte, un agente fundamental en la defensa de María fueron las órdenes religiosas, tal y como afirma Graef, H., *María. La mariología y el culto mariano a través de la historia*. Barcelona, 1968.

13 Ese decreto fue ampliamente estudiado por Cantera Montenegro, J., El mensaje del arte religioso después del Concilio de Trento. En Ruibal Rodríguez, A. (coord.), *La iconografía en la enseñanza de la historia del arte*. Madrid, 2001, pp. 117-163.

14 Ello ha sido resaltado por Gruzinsky, S., *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. México, 1994, al señalar que "como una estrategia de desplegar la diferencia con sus enemigos, la Contrarreforma tomó el camino opuesto a la Reforma protestante, un derrotero que culminaría en la apoteosis barroca de la imagen católica" (p. 50).

15 "El estrecho cristocentrismo de los franciscanos fue derrotado por el cristianismo de la Contrarreforma, más condescendiente con la religiosidad popular y sus reminiscencias precristianas, pues establecía que debe adorarse a Cristo, el único sol, a la Virgen María, que es como la luna, y a todos los santos, que son como estrellas del cielo" (García Aylvardo, C., y Ramos Medina, M. (coords.), *Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano*. México, 1997, p. 307). Con todo, la Inmaculada Concepción "llegaría a ser el eje de la doctrina mariana de la Contrarreforma", ya muy arraigada desde el siglo XIII por los escritos de San Bernado y la *Leyenda Dorada* (Bravo Guerreira, C., "El pan de cada día y la vida eterna. Sentimiento y expresión de la religiosidad popular en los virreinatos de las Indias españolas". *Revista Complutense de Historia Americana*, n.º 35. Madrid, 2009, p. 173). Sobre esta advocación y su origen, debe verse el estudio de Sanz, M. J., *Fiestas sevillanas de la Inmaculada Concepción en el siglo XVII*. Sevilla, 2008, pp. 15 y ss. Al respecto de la importancia del rosario, en tanto que "una de las manifestaciones del creciente fervor a la Virgen en la piedad postridentina", puede verse en Sebastián, S., *Contrarreforma y Barroco*. Madrid, 1981, pp. 196 y ss.

imitarse[16] y, evidentemente, como tales piezas especiales que movían a la piedad, fueron estrictamente controladas y ya en el mismo decreto tridentino ello es exigido[17].

Ante estas circunstancias, las imágenes de culto dedicadas a María comenzaron a embellecerse y a exaltarse. Evidentemente, gracias a la estrechísima relación entre la vida cotidiana y el factor religioso en la España contrarreformista, se han conservado numerosas piezas de joyería civil regaladas a diferentes santuarios o imágenes por devotos de las mismas. Como se apuntaba líneas arriba, no solamente debe repararse en ellas por el valor intrínseco de su material sino que, además, deben tenerse en cuenta otros aspectos de estas delicadas y especiales piezas, como pueda ser su valor conceptual, simbólico, representativo o expansivo. Con todos esos condicionantes, puede entonces abordarse el estudio de la joyería desde una perspectiva mucho más amplia, menos formalista[18]. Estas pequeñas obras se erigen en particular testimonio de la pujanza de los tiempos, pues en épocas en las que hubo mayor prosperidad se produjeron muchos más encargos que en otras en tiempos de escasez. O sea, que a todos los valores ya enunciados se suma su papel de documento[19]. Numerosos ejemplos pueden acreditar tal aspecto, si bien el panorama habido específicamente en Pamplona lo ratifica de una manera muy particular, pues durante los siglos XVII y XVIII se vivió un esplendor económico que posibilitó la creación de muchas joyas con destino a las imágenes, por lo que puede decirse que esa circunstancia, unida al gusto por el lujo y la joya tan propia del Barroco, impulsó la donación y el encargo de unas nuevas preseas para el adorno de las sagradas imágenes[20]. Por tanto, la prosperidad económica pamplonica se tradujo, como era de esperar, en la adquisición de más y más joyas no solamente como signo y símbolo de estatus sino también como muestra más elocuente de la adaptación a los nuevos gustos estéticos.

Los tesoros de las imágenes de culto conservan una rica y variada muestra de mucha de la mejor joyería española de los siglos XVII y XVIII. Ello se hace especialmente patente en Andalucía, en una muy específica vinculación de esa tierra con el arte religioso[21]. Hay que destacar

---

16 Sobre el particular puede verse el reciente estudio de Sanfuentes Echevarría, O., La Iglesia Católica y sus imágenes de devoción, *ob. cit.,* pp. 19 y ss., además de Po-Chia Hsia, R., *El mundo de la renovación católica, 1540-1770*. Madrid, 2010, pp. 191 y ss.

17 “Declara que se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen madre de Dios, y de otros santos, y que se les debe dar el correspondiente honor y veneración: no porque se crea que hay en ellas divinidad, o virtud alguna por la que merezcan el culto, o que se les deba pedir alguna cosa, o que se haya de poner la confianza en las imágenes, como hacían en otros tiempos los gentiles, que colocaban su esperanza en los ídolos; sino porque el honor que se da a las imágenes, se refiere a los originales representados en ellas; de suerte, que adoremos a Cristo por medio de las imágenes que besamos, y en cuya presencia nos descubrimos y arrodillamos; y veneremos a los santos, cuya semejanza tienen: todo lo cual es lo que se halla establecido en los decretos de los concilios, y en especial en los del segundo Niceno contra los impugnadores de las imágenes”, concluyendo que “Y para que se cumplan con mayor exactitud estas determinaciones, establece el santo Concilio que a nadie sea lícito poner, ni procurar se ponga ninguna imagen desusada y nueva en lugar ninguno, ni iglesia, aunque sea de cualquier modo exenta, a no tener la aprobación del Obispo”. Este particular aspecto ha sido objeto de estudio por parte de Martínez-Burgos García, P., *Ídolos e imágenes..., ob. cit.,* pp. 209 y ss. Asimismo, conviene tener en cuenta el estudio de Vences, M., “Un triunfo de la Contrarreforma: la devoción a Nuestra Señora de la Presentación en Ecuador”. *Historias*, n.º 54. México, 2003, pp. 83 y ss. Sobre el control aplicado al arte en época barroca debe verse Gacto, E., “El arte vigilado (sobre la censura estética de la Inquisición en el siglo XVIII”. En Peña Velasco, C. de la, *En torno al Barroco. Miradas múltiples*. Murcia, 2006, pp. 155 y ss.

18 A este respecto, resulta más que oportuna la siguiente frase de Gombrich: “espero y creo que la historia de la cultura progresará si también fija firmemente su atención en el ser humano individual” (Gombrich, E. H., *Ideales e ídolos. Ensayos sobre los valores en la historia y el arte*. Barcelona, 1981, p. 59).

19 Ello ya lo recogía J. Burckhardt según se desprende en García Mahíques, R., *Iconografía e iconología I. La Historia del Arte como Historia Cultural*. Madrid, 2008, pp. 52 y 57-58. Asimismo, ha sido puesto de relevancia en los estudios de Rivas Carmona, J., “La historia del tesoro como historia de la catedral: el valor documental de la platería”. En Rivas Carmona, J., *Estudios de Platería San Eloy 2008*. Murcia, 2008, pp. 535-554, y Rivas Carmona, J., “La significación de los programas artísticos de las cofradías marianas: el ejemplo de las patronas de Puente Genil”. *Laboratorio de Arte: revista del Departamento de Historia del Arte*, n.º 25. Sevilla, 2013, pp. 397-416.

20 Ello es especialmente puesto de manifiesto en Miguéliz Valcarlos, I. “El joyero de la Virgen del Sagrario en los siglos del Barroco”. En *Estudios sobre la catedral de Pamplona. Cuadernos de la Cátedra de Arte y Patrimonio Navarro*, n.º 1. Pamplona, 2006, p. 227.

21 Sobre el particular debe verse Arbeteta Mira, L., “Joyas barrocas en los tesoros marianos de Andalucía”. En VV.AA., *El fulgor de la plata*. Córdoba, 2007, pp. 125 y ss.

los tesoros de la Virgen de Gracia (Carmona), la Virgen de la Asunción (Estepa), la Virgen del Rosario (Antequera), la Virgen de la Consolación (Utrera) o la Virgen del Valle (Écija), estudiados por M. J. Sanz, L. Arbeteta y otros autores, quienes aportaron unos enjundiosos trabajos que sirvieron para acceder tanto a esas exquisitas piezas como a la documentación que las rodeó, y constituyeron el marco que propició acoplar ese mismo tema a realidades concretas, caso de las investigaciones de I. Miguéliz sobre la Virgen del Sagrario de Pamplona o las muy importantes contribuciones de M. J. Mejías sobre ese mismo panorama en Sevilla. Aunque también deben tenerse en cuenta las manifestaciones artísticas de aderezo de las imágenes de Cristo o los Santos, si bien esas piezas, desde potencias, hasta cantoneras de cruz o coronas de espinas, deben forzosamente quedar fuera y para un estudio más amplio y profundo, por lo que este presente trabajo únicamente se va a ocupar de aquella joyería destinada al engalanamiento de las imágenes de la Virgen por sus especiales connotaciones.

Las joyas, pues, son elementos definitorios de las propias iconografías de las imágenes marianas, a pesar de que en tiempos de la Contrarreforma la costumbre que se extendió mayoritariamente fue la de hacer las tallas completas. Con los nuevos tiempos se impulsó este tipo de imágenes de culto en tanto que transmisoras y catalizadoras de un determinado mensaje evangélico y piadoso[22]. Sin duda, la imagen de vestir, esa rama tan destacada de la escultura barroca[23], recibe en este momento un inusitado auge[24], si bien ya se venía preparando ese panorama

---

22 Ello ha sido resaltado en el muy documentado trabajo de Martínez-Burgos García, P., *Ídolos e imágenes..., ob. cit.,* pp. 271 y ss., pues para esta autora lo importante de estas imágenes de vestir residía en su carácter "moralmente edificante". A esas facetas debía sumarse que, mediante la indumentaria y los añadidos, aumentaba su aspecto natural (Ramallo Asensio, G., La imagen antigua y legendaria, de aparición o factura milagrosa. Imágenes con vida, imágenes batalladoras. Su culto en las catedrales españolas durante el Barroco. En Ramallo Asensio, G., *La catedral guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*. Murcia, 2010, p. 74). Según este mismo autor, "a partir de últimos del siglo XVI el afán por vestir a la imagen y sobre todo, y lógicamente, a las de María, se hizo muy habitual y más aun, en las de mayor devoción" (p. 75). En ese sentido, el Concilio de Trento imponía que "no se adornen las imágenes con hermosura escandalosas" y para remediar tales prácticas reñidas con la conducta cristiana, se optó por ordenar la sustitución de las imágenes de vestir por imágenes de talla completa, con sus vestimentas pintadas o con tela encolada. Esa situación se acentuó en Andalucía y en el Levante, cuando en 1642 se prohibieron las imágenes de vestir y su empleo en las procesiones como un medio para desterrar los abusos de la ornamentación más que la imagen en sí misma. Este aspecto ha sido estudiado por Rodríguez Nóbrega, J., Ajuares festivos: lujo y profanidad..., *ob. cit.,* pp. 69 y ss. apoyándose en los textos de Martínez-Burgos García, P., *Ídolos e imágenes..., ob. cit.,* p. 279. Esta última autora advierte los tres aspectos que censura la moral contrarreformista: el vestido en sí, las posturas y los aderezos (p. 274). Desde luego, las palabras de Gubern a ese respecto resultan muy elocuentes: "en el seno de la Iglesia Católica, la imagen religiosa se convirtió en una imagen autoritaria en el sentido civil y jurídico de *auctoritas*, de representación legítima del poder (aquí divino) al que los fieles debían acatamiento" (Gubern, R., *Patologías de la imagen*. Barcelona, 2004, p. 105). Sobre este particular, cabe señalar el Sínodo celebrado en Cádiz en 1590 "para corregir los excesos derivados de la costumbre de vestir las imágenes con joyas, encajes y toda suerte de aderezos que llegaban a hacer peligrar su necesario decoro" (Sigüenza Martín, R., *Arte y devoción popular: una imagen vestidera en el Museo Cerralbo*. Madrid, 2010, p. 9). O el Sínodo de Valencia (1565) en el que se pide que "conviene que las imágenes de los santos que con razón se colocan en las iglesias para culto de ellas y enseñanza del pueblo, estén decentes y honestas, que ni puedan servir de ofensa ni degenere en mal lo que se instituyó con buen fin... Por lo cual y siguiendo las huellas del concilio tridentino, manda el sínodo que ninguno pinte imágenes de santos con bellezas provocativas ni con trajes lascivos ni deshonestos, sino de manera que manifiesten la santidad de aquellos a quienes representan" (Saravia, C., "Repercusión en España del decreto del Concilio de Trento sobre imágenes". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*. Valladolid, 1960, pp. 129-143). Rodríguez G. de Ceballos ha señalado que con estas medidas "lo que se intenta desterrar es la costumbre de adornarlas con joyas y aderezos, más que la propia tradición de la imagen de vestir en sí" (Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A., "La repercusión en España del decreto del Concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y las censuras al Greco". *Studies in the history of Art*, n.º 13. Washington, 1984, pp. 153-158).

23 Sobre la misma, debe consultarse el estudio incluido en VV. AA., *Los siglos del Barroco*. Madrid, 1997, pp. 125 y ss.

24 "El verdadero auge de la imagen de vestir vendrá con la Contrarreforma y sobre todo con el Barroco, ya que será en el siglo XVII cuando alcance su formulación más expresiva. La espectacularidad alcanzada fue tal, que no sólo admitió tejidos sino también todo tipo de adorno suntuario, especialmente joyas, que en la mayoría de las ocasiones, por no decir todas, provenían de donaciones y promesas" si bien "esa afición tan popular al aderezo y la vestimenta de la imagen contrasta con el sentir oficial de la Iglesia, que en los sínodos celebrados a raíz de Trento muestra una postura crítica hacia esa proliferación de la imagen de vestir, que incluso llega a combatirse" pues "se recomendaba que fueran destinadas para este fin vestiduras apropiadas" (Pérez Sánchez, M., *La magnificencia del culto*..., *ob. cit.,* pp. 202-203). En palabras de R. Sigüenza, "este tipo de escultura, si bien se había desarrollado con anterioridad al siglo XVIII, se desarrolló con mayor profusión a partir de ese momento y las imágenes de vestir se popularizaron, produciéndose hasta el siglo XIX" (Sigüenza Martín, R., *Arte y devoción popular*..., *ob. cit.,* p. 7).

desde tiempos anteriores[25], y sus ajuares rozaron en ocasiones lo profano[26]. Para los tratadistas y los teólogos, la presencia de joyas engalanando la imagen de vestir no suponía polémica alguna precisamente por las connotaciones estéticas que desde la Edad Media se atribuían a tales nobles materiales, según se ha señalado.

Puede establecerse una clasificación de estas joyas según su procedencia. Así pues, esta distinción debe hacerse entre joyas de carácter religioso y de carácter civil, si bien hubo incluso condecoraciones de tipo militar que asimismo fueron ofrendadas a las patronas[27]. Las primeras incluyen coronas, rostrillos, cetros y orbes, mientras que las segundas incluyen lazos, rosas de pecho, petos, sortijas, manillas, cadenas, collares y un sinfín de joyeles, procedentes en su mayoría de donaciones particulares. Podría decirse que el precedente de tan magno derroche artístico lo marca la corona de la Virgen del Sagrario de la catedral de Cuenca, una obra del platero Francisco Becerril de 1534[28], de plata sobredorada, aderezada de esmaltes, piedras y perlas, una pieza cuyo valor se realza si se enmarca en el panorama nacional contemporáneo, en esa suerte de Pre-Contrarreforma que España conoció en tiempos de los Reyes Católicos y Carlos I y que supuso un contexto de exaltación y de reforma religiosa con las lógicas consecuencias artísticas y expansivas[29].

No solamente hubo ese particular desarrollo artístico en grandes centros y destacadas ciudades sino que también los pueblos más pequeños fueron destino de esas obras de arte que embellecieron las imágenes de María. Desde luego, la evolución estilística del Barroco puede comprobarse a través de las distintas coronas, imperiales o no, que se conservan en territorio nacional, en una buena muestra de la mejor joyería y platería realizada por tales fechas. Estas piezas de exquisita hechura y distinguido ornato abarcan desde el primitivo ejemplo ya señalado de Cuenca hasta las coronas andaluzas de la Virgen del Rosario (Carmona, 1640), un maravilloso modelo que incorpora los repertorios típicos del momento, con una decoración vegetal y los característicos trabajos de cueros recortados[30]. Los esmaltes con decoraciones de tipo manierista y las incrustaciones de cabujones de piedras semipreciosas confieren a esta corona una aire muy especial, que, podría decirse, sienta las bases de lo que posteriormente se llevó a cabo en otros ejemplos, caso de la corona del sevillano convento de Santa Paula (segunda mitad del XVII),

---

25 Por poner algunos ejemplos, en 1594 se cita en Valladolid una imagen de la Asunción que poseía numerosos vestidos con los que era sacada en procesión y la propia Semana Santa vallisoletana se nutría de esas figuras de papelón y lino vestidas con telas (Martín González, J. J., *Escultura barroca castellana*. Madrid, 1959, p. 42). Asimismo, otros autores han hablado en ese sentido y han afirmado que "esta preferencia se arrastra desde hace siglos, antes incluso de su aparición como un género determinado entre la prolífica escuela imaginera española, pues ya se revestían imágenes talladas en épocas medievales, de lo que se tienen testimonios documentales desde el siglo XIII" (Cuesta Mañas, J., "Escultura vestidera, no pasionaria. Aportaciones salzillescas". En Montojo Montojo, V., *Murcia, Francisco Salzillo y la Cofradía de Jesús*. Murcia, 2011, p. 177).

26 El Sínodo diocesano de Orihuela de 1600 recoge en sus páginas lo siguiente: "hay que dolerse que en las iglesias, mientras que se celebran las procesiones, las imágenes de los santos y mucho más de la beatísima Virgen sean según la costumbre de otras mujeres peinadas con el cabello rizado, en figura cómica, o con vestidos recibidos de préstamos de mujeres profanas" (*Sínodo diocesano de Orihuela*, 1600, capítulo XIV, p. 319).

27 Es el caso, por ejemplo, de las condecoraciones que el Marqués de Molins, don Mariano Roca de Togores, ofrendara a inicios del siglo XVIII a la Virgen de la Asunción, patrona de Elche, según consta en Vargas Beltrán, J., "Exorno para una reina: diferencias e intereses de los mecenas en pro de la magnificencia mariana en Elche". En *Actas del Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, recurso digital. Murcia, 2009.

28 Sobre la misma puede verse López-Yarto Elizalde, Amelia, *La orfebrería en el siglo XVI en la provincia de Cuenca*. Cuenca, 1998, pp. 160-161. Ya la incluyó en su día Alcolea en su muy importante obra aunque apenas incidió en ella (Alcolea, S., *Artes decorativas en la España cristiana (siglos XI-XIX)*, *Ars Hispaniae*, vol. XX. Madrid, 1958, pp. 188-189).

29 Por tanto, no solo deben tenerse en cuenta aquellas manifestaciones producidas a partir del Concilio de Trento sino que, además, han de contemplarse esas otras que se realizaron en el siglo XV y en la primera mitad del XVI, dentro de ese movimiento que, si bien no fue oficial por parte de Roma, sí supuso una preparación del episodio contrarreformista posterior. En palabras de Delumeau, "hoy en día ya no se puede iniciar con el Concilio de Trento la historia de la renovación que conoció la Iglesia romana al final del siglo XVI y en el XVII" (Delumeau, J., *El catolicismo de Lutero a Voltaire*. Barcelona, 1973, p. 17).

30 VV. AA., *El fulgor de la plata*. Córdoba, 2007, pp. 280-281.

quizá menos efectista que la anterior aunque de diseño muy interesante[31]. O los ejemplares de la también sevillana parroquia de Santa Ana (siglo XVIII) o la de la Virgen del Voto (Sevilla, siglo XVIII), pasando por la muy importante corona de la Virgen del Sagrario de la catedral de Pamplona[32], labrada en 1736 por el platero de oro pamplonés Juan José de la Cruz.

Además del interesante conjunto de coronas conservadas en territorios onubenses, caso de las parroquias de Aroche, Bonares, Cerro de Arévalo, Hinojos o Zufre, estudiadas todas ellas por C. Heredia[33], que en sí representan muy bien la aplicación, materialización y trasposición de unas nuevas tendencias artísticas al servicio de la expresión de unos determinados ideales que debían mostrar la imagen regenerada que trajo consigo la Contrarreforma. En efecto, el modelo de corona imperial fue variando necesariamente siguiendo los designios del arte por tales fechas. Ello se observa de manera especial en el desarrollo habido desde los finales del XVII hasta los años centrales del XVIII, si bien hubo incluso algunas piezas ya en fechas neoclásicas que emplearon los esquemas barrocos por ser los más idóneos y efectistas, caso de la espléndida corona que el obispo José Tormo regalara hacia 1780 a la imagen de la Virgen de la Asunción de Elche[34] (Alicante) y que, aun incorporando determinados repertorios decorativos clasicistas, retoma la tipología de canasto con ráfaga y rayos fulgurantes, en los últimos ecos del Barroco, como si se quisiera dar un paso más y conjugar ambos lenguajes, dentro de esa suerte de Contrarreforma retardada que en algunas tierras se vivió con particular intensidad[35].

De todos esos ejemplos, destaca con mucho la corona pamplonica, que presenta un baldó liso entre molduras, la superior doble con la moldura exterior formada por una hilera de esmeraldas en la que se intercalan diamantes. Evidentemente, asociados a tan increíble desarrollo artístico hubo numerosos nombres de artistas de reconocido prestigio en las zonas en cuestión, caso del requerimiento a Damián de Castro, el platero cordobés más destacado del siglo XVIII, para que labrase la corona, la ráfaga y la media luna de la Virgen de la Soledad, de Écija, tres elementos fundamentales de la iconografía cristiana de la Virgen de María, derivada de las interpretaciones del Apocalipsis de San Juan, dentro de los últimos parámetros del último Rococó[36]. Lamentablemente, el testigo documental de todo ese patrimonio suntuario no se conserva íntegro, por lo que la atribución a tal o cual artífice a veces resulta complicada. Es el caso de la corona de la Virgen de la Misericordia de Burriana (Castellón), una obra de 1674 aunque modificada en la segunda mitad del siglo XVIII con la incorporación de unas ménsulas de estirpe rococó, que únicamente puede adscribirse al obrador valenciano[37].

El aderezo de la cabeza de María se completa con los denominados “rostrillos”, unas piezas que no todas las imágenes incorporan, entre los que destacan los ejemplares de la Virgen de los Remedios (Antequera) y la Virgen del Valle (Écija), que contribuyen de manera decidida al mayor esplendor de María y de sus consideraciones simbólicas y representativas, y que están

---

31 Sanz, M. J., *La orfebrería sevillana del Barroco*, t. I. Sevilla, 1977, p. 390.

32 Miguéliz Valcarlos, I., *El joyero..., ob. cit.,* pp. 233-234. Puede verse también Arbeteta Mira, L., Coronas de la Virgen del Sagrario. En Fernández Gracia, R. (coor.), *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la monarquía hispánica del siglo XVIII*. Pamplona, 2005, pp. 328-329.

33 Es obligada la remisión a Heredia Moreno, M. C., *La orfebrería en la provincia de Huelva*, t. I. Huelva, 1980, pp. 403 y ss.

34 Esta corona ha sido objeto de análisis en Cañestro Donoso, A., y García Hernández, J. D., *Don Josef Tormo y Juliá. La magnificencia de la mitra*. Elche, 2009, pp. 15 y ss.

35 Esta Contrarreforma retardada “mantuvo y hasta revitalizó el interés por la fastuosidad del objeto litúrgico” (Rivas Carmona, J., *Splendor Dei*. La platería y el culto en las catedrales andaluzas durante el Barroco. En VV. AA., *El fulgor de la plata*. Córdoba, 2007, p. 91). En ese sentido, España da ejemplo de ese fenómeno, lo mismo que otros países católicos, como los de la Europa Central (Cfr. Norberg-Schulz, C., *Arquitectura barroca tardía y rococó*. Madrid, 1973, pp. 13 y 18).

36 VV. AA., *El fulgor de la plata*, *ob. cit.,* pp. 386-387.

37 VV. AA., *Orfebrería y sedas valencianas*. Valencia, 1982, p. 130.

atribuidos el primero a un obrador local y el segundo a uno cordobés, dadas sus semejanzas con otras obras propias de dichos centros artísticos. Estos rostrillos se rodean de grandes flores repletas de piedras preciosas, de distinto tamaño y color, y basan sus diseños en el estilo internacional de hojarascas vigentes por los años de la primera mitad del Setecientos[38].

Por otra parte, cabe señalar la presencia de medias lunas, un complemento con una doble interpretación, pues por una parte alude a la iconografía de María como vencedora ante los infieles, específicamente el Islam, algo tan en boga con los ideales contrarreformistas de lucha contra la herejía, y, por otra, representa ese tan conocido pasaje del Apocalipsis que posteriormente dará lugar a la codificación de la iconografía de la Inmaculada Concepción. Pueden destacarse dos medias lunas, una procedente de la ermita de Nuestra Señora de la Cabeza[39] (Meco, Madrid) y otra de la parroquia de la Concepción[40] (Zufre, Huelva), que resultan dos buenos exponentes de esta tipología entre los años finales del XVII y los iniciales del XVIII, especialmente el primero al incorporar en su centro un querubín de buen diseño, con peluca a la moda. Podría decirse que la cumbre de todo ese aparato se alcanzó en 1655 con la ejecución del trono de la Virgen del Sagrario de la catedral de Toledo[41], que seguía el proyecto realizado por Herrera Barnuevo y que constituye una de las obras capitales de la orfebrería barroca con su amplio basamento, enriquecido con relieves y figuras de ángeles músicos.

Los tesoros de las imágenes de culto, sobre todo las marianas, conservan otras piezas, que podrían considerarse civiles o profanas si se atiende a su procedencia, en su gran mayoría fruto de donaciones. Estas joyas son fundamentalmente rosas de pecho, petos y rosarios, y ciertamente representan los gustos estéticos del momento y son espejo, como el resto, de la pujanza de los tiempos[42]. En Andalucía, y según han estudiado los autores ya mencionados, se conservan bastantes ejemplares de rosas de pecho, todas de la primera mitad del siglo XVIII, que aún pregonan las grandezas materiales y artísticas de tan señalada época. Así pues, se incluyen en los tesoros de las Vírgenes de Gracia (Carmona), Rosario (Antequera) y Asunción (Estepa). Por otra parte, los petos, una de las tipologías más significativas del Setecientos, de gran tamaño e importancia, también están presenten en algunos de los joyeros más destacados del ámbito andaluz. A los tres ejemplos ya mencionados deben sumarse los de la Virgen de la Consolación (Utrera); la de los Remedios (Antequera), de finales del siglo XVII; y la del Valle (Écija), particularmente interesante por incorporar influencias francesas siguiendo las modas del momento. La Virgen del Sagrario de la catedral de Pamplona, por su parte analizada por Miguéliz a cuya bibliografía se remite, también conserva un par de piezas de pecho que resultan interesantes traer a esta relación, caso del lazo del segundo tercio del siglo XVIII, que es excepcional por su tamaño y por su técnica, y el airón o ramo de flores, también de dicha centuria.

En síntesis, coronas, medias lunas, rostrillos, rosas de pecho, petos y otras joyas fueron esenciales para completar y adecuar las imágenes de culto tanto a los nuevos gustos estéticos como a las nuevas necesidades litúrgicas. Pero evidentemente, esta sucinta exposición quedaría incompleta si no se contemplara el patrimonio perdido pero conocido a través de las fuentes documentales, lo que se hacía necesario para calibrar el real impacto de la Contrarreforma en estas manifestaciones tan especiales. En ese sentido, el caso del inventario del siglo XVII de la Virgen del Sagrario de la catedral de Toledo, con motivo de la inauguración de su capilla en 1615,

---

38 La última aportación bibliográfica al respecto puede verse en VV. AA., *El fulgor de la plata*, *ob. cit.,* pp. 526-529.

39 VV. AA., *Valor y lucimiento. Platería en la comunidad de Madrid*. Madrid, 2004, pp. 62-63.

40 Heredia Moreno, M. C., *La orfebrería en la provincia…*, *ob. cit.,* p. 405.

41 Alcolea, S., *Artes decorativas en la España…*, *ob. cit.,* pp. 213-214.

42 Es muy interesante la lectura del trabajo de Mejías Álvarez, M. J., Evolución de las joyas de pecho en el Barroco español: de la rosa al peto. En Rivas Carmona, J. (coor.), *Estudios de Platería San Eloy 2007*. Murcia, 2007, pp. 471 y ss.





Figura 1. *Corona de la Virgen del Sagrario de Toledo.* Fotografía: Alejandro Cañestro.



Figura 2. *Corona de la Virgen de la Asunción de Elche.* Fotografía: Alejandro Cañestro.

refrenda de manera detallada algunas joyas que en otros tiempos poseyó dicha imagen, cuya lectura se recomienda, pues no solo señala de manera pormenorizada la clase de joyas que eran y los elementos que las componían sino que, además, incluye descripciones de piezas textiles que incorporaban joyas, como el manto que se le regaló a la imagen en 1615 y que contenía "cuarenta piezas de oro vaciadas, cinceladas y esmaltadas, con cierta hechura de florones. Hay en cada uno dos rubíes y una perla muy gruesa alternando, pesan diez libras y media de oro… no hay diamante en esta rica presea por guardar conformidad con la basquiña". La joya servía como excepcional complemento y aderezo de los textiles con que se revestía la imagen, como ocurrió en 1662 con el enriquecimiento de un manto con "una joya de amatistas y diamantes con una encomienda de la Orden de Santiago y, alrededor de ella, están puestos cuatro rubíes y cuatro perlas en oro" o la actualización de la basquiña que legó a la imagen María Ana de Neoburg, mujer de Carlos II, que llevaba "un lazo grande que se compone de cincuenta y seis esmeraldas, ochenta y dos diamantes, y del lazo pende una almendra con diez y nueve rubíes, y en medio de ellos el nombre de Carlos compuesto de treinta y ocho diamantes"[43].

Bibliografía

Alcolea, S. (1958): *Artes decorativas en la España cristiana (siglos xi-xix)*, *Ars Hispaniae*, vol. xx. Madrid.

Arbeteta Mira, L. (2005): "Coronas de la Virgen del Sagrario". En Fernández Gracia, R. (coor.), *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la monarquía hispánica del siglo xviii*. Pamplona.

43 La documentación la facilita Mena, J. M. de, y Colomina Torner, J., "Vestidos y joyas de la Virgen del Sagrario (siglos xvii-xviii)". *Toletum: boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, n.º 31. Toledo, 1994, pp. 257 y ss.

– (2007): "Joyas barrocas en los tesoros marianos de Andalucía". En VV. AA., *El fulgor de la plata*. Córdoba, 2007.

Bravo Guerreira, C. (2009): "El pan de cada día y la vida eterna. Sentimiento y expresión de la religiosidad popular en los virreinatos de las Indias españolas". *Revista Complutense de Historia Americana*, n.º 35. Madrid.

Cantera Montenegro, J. (2001): "El mensaje del arte religioso después del Concilio de Trento". En Ruibal Rodríguez, A. (coord.), *La iconografía en la enseñanza de la historia del arte*. Madrid.

Cañestro Donoso, A. (2008): "In gloriam et decorem". *Sóc per a Elig*, n.º 20. Elche.

Cañestro Donoso, A., y García Hernández, J. D. (2009): *Don Josef Tormo y Juliá. La magnificencia de la mitra*. Elche.

Cremoux, F. (2000): "Escenificación de un culto popular: la fortuna literaria de la Virgen de Guadalupe". En Sevilla, F., y Alvar, C. (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Madrid.

Cuesta Mañas, J. (2011): "Escultura vestidera, no pasionaria. Aportaciones salzillescas". En Montojo Montojo, V., *Murcia, Francisco Salzillo y la Cofradía de Jesús*. Murcia.

Delumeau, J. (1973): *El catolicismo de Lutero a Voltaire*. Barcelona.

Fernández Sánchez, J. A. (2008): "Apariencia y atuendo en la imagen sagrada de vestir: el caso de Murcia", *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*. Murcia.

Gacto, E. (2006): "El arte vigilado (sobre la censura estética de la Inquisición en el siglo xviii". En Peña Velasco, C. de la, *En torno al Barroco. Miradas múltiples*. Murcia.

García Aylvardo, C., y Ramos Medina, M. (coords.) (1997): *Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano*. México.

García Mahíques, R. (2008): *Iconografía e iconología I. La Historia del Arte como Historia Cultural*. Madrid.

Gironés Guillem G. (1982): "La devoció mariana, ànima del Misteri d'Elx". En VV. AA., *Món i misteri de la Festa d'Elx*. Valencia.

Gombrich, E. H. (1981): *Ideales e ídolos. Ensayos sobre los valores en la historia y el arte*. Barcelona.

Graef, H. (1968): *María. La mariología y el culto mariano a través de la historia*. Barcelona.

Gruzinsky, S. (1994): *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. México.

Gubern, R. (2004): *Patologías de la imagen*. Barcelona.

López-Yarto Elizalde, A. (1998): *La orfebrería en el siglo xvi en la provincia de Cuenca*. Cuenca.

Martín González, J. J. (1959): *Escultura barroca castellana*. Madrid.

Martínez-Burgos García, P. (1989): "Las constituciones sinodales y la imagen procesional. Normas para la fiesta del siglo xvi". En *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VIII, H.ª del Arte, t. II. Madrid.

– (1990): *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo xvi español.* Valladolid.

Mejías Álvarez, M. J. (2007): "Evolución de las joyas de pecho en el Barroco español: de la rosa al peto". En Rivas Carmona, J. (coor.), *Estudios de Platería San Eloy 2007*. Murcia.

Miguéliz Valcarlos, I. (2006): "El joyero de la Virgen del Sagrario en los siglos del Barroco". En *Estudios sobre la catedral de Pamplona. Cuadernos de la Cátedra de Arte y Patrimonio Navarro*, n.º 1. Pamplona.

Norberg-Schulz, C. (1973): *Arquitectura barroca tardía y rococó*. Madrid.

Panofsky, E. (2008): *El significado en las artes visuales*. Madrid.

Pérez Sánchez, M. (1997): *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la diócesis de Cartagena*. Murcia.

Po-Chia Hsia, R. (2010): *El mundo de la renovación católica, 1540-1770*. Madrid.

Ramallo Asensio, G. (2003): "El deseo y la necesidad de una imagen mariana antigua y milagrosa en la catedral de Murcia durante el siglo xvii". En Ramallo Asensio, G. (coord.), *El comportamiento de las catedrales españolas. Del Barroco a los historicismos*. Murcia, 2003.

– (2010): "La imagen antigua y legendaria, de aparición o factura milagrosa. Imágenes con vida, imágenes batalladoras. Su culto en las catedrales españolas durante el Barroco". En Ramallo Asensio, G., *La catedral guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*. Murcia.

– (2012): "Actualización de cultos y devociones del Barroco en la catedral de Murcia a cargo de escultores franceses". En Lugand, J. (ed.), *Les* échanges *artistiques entre la France et l'Espagne (xv*e*-fin xix*e *siècles). Collection Histoire de l'art*, n.º 1. Perpignan.

Ravina Martín, M. (1982): "Mármoles genoveses en Cádiz". En *Homenaje al prof. Hernández Díaz*, vol. I. Sevilla.

Rivas Carmona, J. (2003): "El impacto de la Contrarreforma en las platerías catedralicias". En *Estudios de Platería San Eloy 2003*. Murcia.

– (2007): "*Splendor Dei*. La platería y el culto en las catedrales andaluzas durante el Barroco". En VV. AA., *El fulgor de la plata*. Córdoba.

– (2008): "La historia del tesoro como historia de la catedral: el valor documental de la platería". En Rivas Carmona, J., *Estudios de Platería San Eloy 2008*. Murcia

– (2013): "La significación de los programas artísticos de las cofradías marianas: el ejemplo de las patronas de Puente Genil". *Laboratorio de Arte: revista del Departamento de Historia del Arte*, n.º 25. Sevilla.

Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A. (1984): "La repercusión en España del decreto del Concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y las censuras al Greco". En *Studies in the History of Art*, n.º 13. Washington.

Rodríguez Nóbrega, J. (2011): "Ajuares festivos: lujo y profanidad en las imágenes procesionales barrocas". En *La fiesta. Memoria del IV Encuentro Internacional del Barroco*. Navarra.

Ruz Villanueva, P. (2006): "El atuendo de Nuestra Señora de la Asunción: una iconografía barroca". *Sóc per a Elig*, n.º 18. Elche.

Sanfuentes Echevarría, O. (2010): "La Iglesia Católica y sus imágenes de devoción". *Conserva*, n.º 15. Chile.

Sanz, M. J. (1977): *La orfebrería sevillana del Barroco*, 2 t. Sevilla.

– (2008): *Fiestas sevillanas de la Inmaculada Concepción en el siglo xvii*. Sevilla.

Saravia, C. (1960): "Repercusión en España del decreto del Concilio de Trento sobre imágenes". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*. Valladolid.

Sebastián, S. (1981): *Contrarreforma y Barroco*, Madrid.

Sigüenza Martín, R. (2010): *Arte y devoción popular: una imagen vestidera en el Museo Cerralbo*. Madrid.

Vargas Beltrán, J. (2009): "Exorno para una reina: diferencias e intereses de los mecenas en pro de la magnificencia mariana en Elche". En *Actas del Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, recurso digital. Murcia.

Vences, M. (2003): "Un triunfo de la Contrarreforma: la devoción a Nuestra Señora de la Presentación en Ecuador". *Historias*, n.º 54. México.

VV. AA. (1982): *Orfebrería y sedas valencianas*. Valencia.

– (1997): *Los siglos del Barroco*. Madrid.

– (2004): *Valor y lucimiento. Platería en la comunidad de Madrid*. Madrid.

– (2007): *El fulgor de la plata*. Córdoba. Heredia Moreno, M. C., *La orfebrería en la provincia de Huelva*, t. I. Huelva, 1980.

Wittkower, R. (1979): *Arte y Arquitectura en Italia 1600-1750*. Madrid.

Centinelas del bienestar. Joyas protectoras en la pintura española del Renacimiento y Barroco[1]

Rosa E. Ríos Lloret
Investigadora

Resumen: El uso de joyas protectoras es una práctica inmemorial. Durante el Renacimiento y Barroco también era una costumbre frecuente, como lo demuestran tanto los textos literarios como la pintura. El objetivo de este trabajo es probar que, por lo que se refiere a España, aunque existen unas ciertas diferencias y matices entre los siglos XVI y XVII en la valoración de la ciencia, aunque durante estos siglos las fronteras entre fe, magia y superstición son muy tenues, aunque la Iglesia oscile entre permitir la investigación y cercenarla, las joyas, como objeto de protección ante el dolor, la enfermedad y la muerte, subsistirán, y la prueba está en que sus poseedores no dudarán en posar para la eternidad adornados con estas alhajas.

Abstract: Using protective jewels has been an immemorial practice. It was also an habitual practice during the Renaissance and the Baroque period as it can be seen both in literature and art. The aim of this essay is to prove that in Spain, while there are some differences and nuances between sixteenth and seventeenth centuries and the boundaries between faith, magic an superstition in these centuries are blurred, and while the Catholic Church fluctuates between permitting and slitting research, jewels as protective objects against pain, disease and death will survive, which is demonstrated by the fact that their owners do not hesitate to pose for the eternity wearing them.

Como antes y después, durante el Renacimiento y el Barroco las joyas no son solo signos de belleza y poder, sino también objetos que permiten preservar la salud y curar la enfermedad. Esta función profiláctica aparece de forma reiterada en la literatura española de estos siglos y no es extraño que el texto escrito se preste a la divulgación de este valor de la joyería. Pero, también en la pintura aparecen las imágenes de damas y caballeros con alhajas que tienen un claro sentido terapéutico, y el hecho de que los retratados, que buscan al artista y pagan por una obra con la que desean pasar a la posteridad, se representen con estas joyas significa que les otorgan ese valor que trasciende de la mera manifestación de una clase o una jerarquía social.

Sin embargo, y este es el núcleo fundamental de este trabajo, por lo que se refiere a España, existen unas ciertas diferencias y matices entre los siglos XVI y XVII. Mientras que, durante la segunda mitad del siglo XV y hasta finales del siglo XVI, el hombre busca, indaga y se pregunta sobre sí mismo y la naturaleza, con lo que hay una valoración social positiva de la filosofía y la ciencia, en el siglo XVII, el ser humano se abandona a Dios y a su voluntad y parece que cualquier búsqueda de respuestas, como las formuladas en los siglos anteriores, son un pecado de

[1] Este trabajo se inserta dentro del proyecto de investigación titulado *El proceso civilizador y la cuestión de los individuos. Normas. Prácticas y subjetividades (Siglos XVII-XIX).* Referencia HAR2011-26129.

orgullo y soberbia. En el seiscientos, la filosofía y la ciencia no tendrán la misma consideración, la fe está por encima de cualquier otra disciplina. Pero lo que resulta revelador es que todo ello no afectará de forma significativa a la creencia general del poder curativo de las joyas y de los materiales que las conforman, y no se dudará en confesar públicamente esta convicción al mostrarse en un lienzo con la joya que ayuda a su portador a preservar o recuperar la salud de su alma y de su cuerpo.

Fe en Dios, en el diablo y en las estrellas

Ya en el siglo XII, Hugo de San Víctor afirmaba que cuerpo y alma reflejan la perfección del Creador, y para demostrarlo utilizaba la Aritmética. El cuerpo se basaba en el número par, imperfecto e inestable, y el alma en el impar, determinado y perfecto. Desde su fundación, en muchas universidades las matemáticas se enseñaban en la misma cátedra que la astronomía, porque la armonía del universo se expresaba en una concepción matemática de este. Las Matemáticas y la Astronomía eran recursos que la persona utilizaba para acercarse a la inescrutable esencia divina. La ciencia, abrigada por la religión, comenzaba a dignificarse.

Durante el siglo XV y principios del siglo XVI, el afán por saber del hombre inunda la sociedad de la época. El conocimiento, sin renegar de la fe, es una aspiración estimable que se busca y que tiene el plácet del rey, los nobles y la Iglesia. Así, las imágenes de san Jerónimo, de san Agustín y otros santos padres en un espacio de lectura y de investigación, rodeados de instrumentos científicos, son habituales en la pintura europea, pero también en la española. Esa ansia de saber crea tenues fronteras entre la ciencia, la magia, la religión y la superstición, en un equilibrio no siempre estable entre todos estos ámbitos. Sin embargo, no todos los hombres llegan a comprender estos saberes; solo los más capacitados pueden llegar a entenderlos. Estos conocimientos secretos y abstrusos llevan a Marsilio Ficino, pero también a Giovanni Pico della Mirandola, a Giordano Bruno, a Francis Bacon o a Tomasso Campanella, a reivindicar la Astrología y la magia. Ahora bien, la magia renacentista tiene que entenderse como aquella parte del conocimiento ignorado que todavía el saber humano es incapaz de resolver. Campanella sostenía que, para el vulgo, toda la obra del científico es magia. No obstante, sería una pobre conclusión considerar que, en el complejo mundo humanista, magia y ciència eran iguales. Para Garin (1981) la realidad es distinta. Durante los siglos XV y XVI asistimos a un proceso en el que no se reniega del estudio de aquello que hasta ese momento se rechazaba por impío, de ahí que las fronteras entre cada una de esas disciplinas estén muy desdibujadas. ¿Qué separaba al nigromántico del alquimista? ¿En qué medida consideraríamos hoy al alquimista como un físico primitivo? ¿Qué línia dividía de forma exacta el saber astronómico y el astrológico? Por otro lado, ¿resultan extraños para el hombre de hoy los objetivos de la búsqueda científica o mágica de los hombres del Renacimiento? La piedra filosofal, el elixir de la eterna juventud, la larga vida, la inmortalidad..., ¿no son sueños que también hoy perseguimos con afán?

Probablemente, si quisiéramos buscar un ejemplo paradigmático de esas difusas lindes entre ciencia y otro tipo de saber, la fuerte integración que hubo entre Astronomía y Astrología sea un modelo perfecto. Ambas disciplinas caminan de la mano en ese tiempo como augures de la felicidad o la desgracia, y aunque la Astrología determinista estaba perseguida por la Inquisición, ya que era contraria al libre albedrío, la Iglesia toleraba la Astrología natural con fines médicos. El estudio astronómico/astrológico podía convivir con la obediencia a la doctrina de la Iglesia, como había señalado incluso santo Tomás de Aquino. Los astros influyen o predisponen, pero no obligan, porque Dios, creador del Universo, también ha dotado al hombre del libre albedrío. Jeroni Cortés, autor del *Llunari perpetu (ca.* 1594), afirmaba que las estrellas podían condicionar a los hombres, pero no forzarlos. Cuando Fernando Gallego pinta, hacia 1485, en la bóveda de

la biblioteca salmantina *El cielo de Salamanca*, expresa esa armonía entre el saber humano y el dogma cristiano (García Avilés, 1994: 39-60), siempre que se entienda que la contemplación científica del cielo, la admiración ante sus maravillas, debe ayudar a la persona a alabar a su Creador.


Figura 1. *Retablo de la Virgen de la Leche*. Antón Peris, primer cuarto del siglo xv. © Museo de Bellas Artes de Valencia.

La aceptación renacentista de los supuestos astrológicos, repudiados hoy por los científicos, permite recordar la importancia de los saberes ocultos y de la magia en estos siglos. Conocimientos que se creían originarios de Egipto, la obra del Pseudo Dionisio o la tradición pitagórica, presentaban armoniosas concordancias y enseñaban que Dios se había revelado a los hombres desde el inicio de los tiempos, por lo que todas las religiones eran expresión de esa constante comunicación de la divinidad. El humanista florentino Marsilio Ficino traducirá del latín los textos herméticos, y cuando escribe la *Religión Cristiana* (1474), presenta esta como la síntesis y la culminación de la revelación continua de Dios. La antigua relación del hombre con el cosmos y los signos del zodíaco se plasma, en el caso de la pintura española, en un insólito cuadro de Luis de Morales, *Sagrada Familia* (1562-1569), actualmente en la Hispanic Society de Nueva York, en el que aparece la carta astral de Jesucristo. Pero no menos antigua es la asociación de la Astrología, de los signos zodiacales, con las piedras preciosas montadas sobre bellas joyas. En un famoso retrato que Rafael le hace a Isabel Gonzaga (1503), actualmente en la Galería de los Uffizzi de Florencia, esta princesa lleva en la frente una *ferroniére* con un escorpión, probablemente su signo, joya a la que le dedica Aretino un bello poema en *El cortesano* de Castiglione. También en España se dio esta costumbre, como lo demuestran los dibujos de los libros de pasantías del gremio de joyeros de Barcelona, con imágenes de signos como Sagitario o Capricornio estudiadas por Priscilla Muller (1972: 82 y 89). La costumbre de su uso queda demostrada a poco que se examinen los inventarios de nobles damas y caballeros españoles de la época (Pérez García, 2000: 1069-1082). Estas gemas, vinculadas con las fuerzas celestiales y con determinadas partes del cuerpo humano, se montan en bellas alhajas que demuestran al espectador que quien las posee no solo tiene riqueza sino también un elitista conocimiento de las influencias entre el macrocosmos y el microcosmos, pues este tipo de joyas, como el material que las compone, poseen poderes profilácticos y curativos.

En efecto, la necesidad de huir de la enfermedad y del dolor y los escasos medios con los que van a contar llevarán a los seres humanos de estos siglos a buscar fórmulas, que hoy podríamos considerar como fronterizas, para recuperar y mantener la salud. Dios, la Virgen y los santos curan a los enfermos. El diablo induce a los hombres al pecado, pero también ha introducido la enfermedad y la muerte. Los astros lanzan desde el firmamento sus periódicos influjos que afectan a nuestro vigor. Así pues, la taumaturgia cristiana, las leyendas populares, la supervivencia de lo maravilloso, conviven con una medicina que desea ser racional y hacerse



Figura 2. *Virgen de Penáguila.* Maestro de la Porciúncula, 1450-1460. Iglesia de la Asunción, Penáguila, Alicante.

respetar, pero que no siempre queda libre de todas estas injerencias. El siglo XVI representará un jalón decisivo en la historia de las ciencias médicas, sobre todo con la obra de Vesalio, que tendrá un precedente en el médico español Andrés Laguna y seguidores como los valencianos Lluïs Collado y Pere Ximeno[2], discípulos suyos que aplicaran sus teorías en la Universidad de Valencia, la segunda después de la de Padua donde se seguirán las nuevas corrientes. Sin embargo, al margen de los sistemes racionales permanece la fascinación de lo oculto. Fray Luis de Granada admite que la influencia astral es uno de los agentes de las regiones elementales naturales, y que la Luna provoca alteraciones en el cuerpo humano. Los planetes gobiernan cada víscera, cada órgano del individuo.

Así pues, ¿cómo curar? No se trata aquí de estudiar toda la farmacopea renacentista, pero sí conviene señalar la importancia de las piedras preciosas y de los metales nobles en la fabricación de medicamentos. Desde el *Lapidario* de Alfonso X el Sabio a los estudios de Gaspar de Morales, la creencia en las virtudes de las gemas era universal. Luis Vives aconsejaba que la mujer discreta debía actuar como aquellos que se hacen un brazalete de diversas piedras preciosas y lo llevan para prevenir enfermedades. Paracelso canta las virtudes del oro potable. Juan de Arfe, en 1572, hace recuento de las ventajas de las gemas: el zafiro cura las enfermedades de la vista; el topacio, para las enfermedades renales; la turquesa, contra las caídas de caballo, pero también para solucionar los problemas de la vista, como lo estudia Horcajo Palomero (1977). Esta misma investigadora señala que Shylock, protagonista de la comedia de Shakespeare *El mercader de Venecia,* también posee una de ellas (2009: 356). Pero tal vez uno de los materiales más empleados era el coral, cuyas propiedades aparecen relatadas en muchos textos literarios. Jaume Roig, en el *Spill o Llibre de les dones (ca.* 1460), dice “per lo ventrell, coral vermell”, y el ya citado Juan de Arfe consideraba que restañaba la sangre y que si se les daba a las criaturas antes de que mamaran las prevenía de la alferecía. Parece, pues, que el coral era más adecuado para prevenir y sanar muchas de las enfermedades de mujeres y niños, por eso era muy común el que ellos llevaran una ramita de coral colgada al cuello, incluso el mismo Niño Jesús, quien al llevarla se vinculaba, en su condición vulnerable de niño, con todos los niños necesitados de protección. Son muy abundantes las pinturas en las que aparece el Niño Jesús con el coral, como en la obra de Antón Peris *Retablo de la Virgen de la Leche* (primer cuarto del siglo XV), en el Museo de Bellas Artes de Valencia (figura 1), o la *Virgen de Penáguila* (1450-1460), del Maestro de la Porciúncula, en la iglesia de la Asunción de Penáguila en Alicante (figura 2). Este valor profiláctico infantil del coral no solo aparece en la pintura española, sino también en la europea: por citar algunos de los muchos ejemplos, en la obra Massaccio, *Virgen con Niño* (1426-1428), en la Galería de los Uffizzi de Florencia; en la de Bronzino, *Giovanni de Medicis (ca.* 1545), en la Galería de los Uffizzi de Florencia; o en la de Bartolomé Bruyn, el Viejo, *Dama con su hija* (1535-1545), en el Hermitage de San Petersburgo.

---

2 Véase en este sentido López Piñero, J. M. (dir.), *Historia de la medicina valenciana*, Valencia: Vicent García Editores, 1988-1992.





Figura 3. *Isabel Clara Eugenia y Magdalena de la Cruz* (det.). Alonso Sánchez Coello, 1585. © Museo del Prado, Madrid.



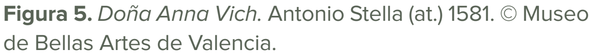
Figura 4. *María de Austria*. Antonio Moro, 1550. © Museo del Prado, Madrid.

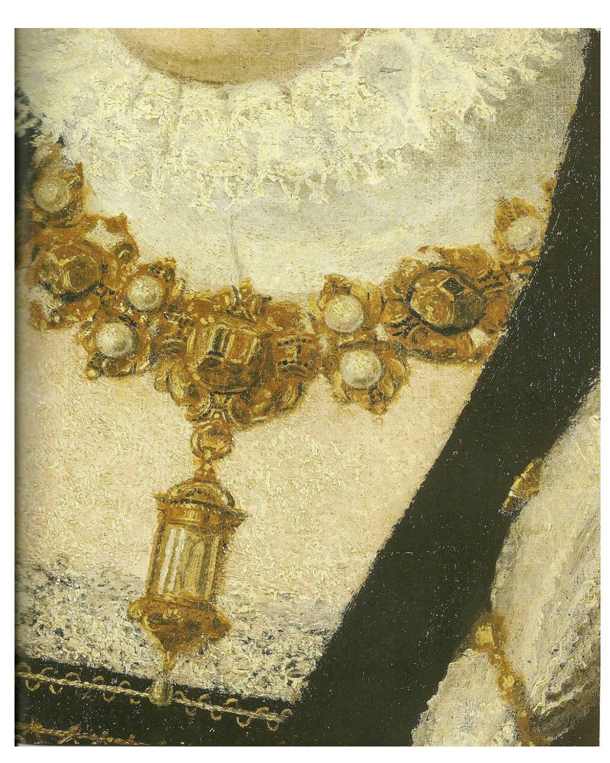
Pero el coral no era exclusivo de la infancia. Las mujeres, fuera cual fuera su condición, lo poseían. Doña María, la esposa del don Alfonso el Magnánimo, tenía una caja con cruces y ramas de coral rojo. La reina Germana de Foix poseía una rica colección que conformaba toda clase de piezas: collares, sortijas, manillas, incluso en una rama de coral estaba tallada una imagen de una *Madonna* con el Niño (Ríos Lloret, 2003). E incluso en el *Quijote* leemos que Teresa Panza poseía una sarta de corales. Estas ramas de coral en aderezos o simplemente sueltas se pasaban de madres a hijas porque, entre otras cosas, atadas al muslo de la madre, ayudaban al parto. Pero el coral, además de curar enfermedades físicas, ahuyentaba a los malos espíritus portadores del dolor. Era muy eficaz contra el mal de ojo. En el cuadro de Alonso Sánchez Coello *La infanta Isabel Clara Eugenia con la enana Magdalena de la Cruz* (1585), actualmente en el Museo del Prado (figura 3), aparece la sirvienta con un rosario de coral rojo que rodea en dos largas vueltas su cuello.

El azabache era otro de los materiales considerados indispensables para la fabricación de talismanes y amuletos. En el siglo XII ya se hablaba de que las sortijas de azabache prevenían del mal de ojo, y a partir del siglo XV el uso de estos anillos se generalizó en toda España, aunque este material se utilizaba en gargantillas y collares, como los que llevan las hijas y la esposa de Bonifacio Ferrer en la predela del retablo del mismo nombre (1395-1405), obra de Gerardo Stharnina, que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

Además de estos materiales engarzados en bellas alhajas, no se puede olvidar toda la joyería religiosa que no solo era devocional, sino que estaba impregnada de un sentido protector y curativo, probablemente tan poderoso o tan apreciado como la mixtura médica más respetada. En efecto, ya hemos señalado cómo el poder de sanar era ante todo divino. Dios y la corte celes-




Figura 5. *Doña Anna Vich.* Antonio Stella (at.) 1581. © Museo de Bellas Artes de Valencia.


Figura 6. *Doña Anna Vich.* Antonio Stella (at.) 1581 (detalle). © Museo de Bellas Artes de Valencia.

tial son los que, en última instancia, tienen el poder de paliar o eliminar el dolor, la enfermedad y la muerte. Por ello, toda la variedad de medallas y cruces[3], como la que lleva María de Austria en el retrato que, en 1550, le hace Antonio Moro (figura 4), hay que verlas con frecuencia con ese doble valor, el religioso y el de custodios de la salud de los hombres. Una de estas joyas, a las que se le otorgaban propiedades extraordinarias, eran los relicarios. La costumbre de conservar ciertos objetos a los que se atribuían capacidades benéficas por haber sido parte o estar relacionadas con personas o cosas de carácter sagrado, es muy antigua, como lo es convertir en una joya el recipiente que lo contiene. Muy comunes entre las mujeres y los niños por su poderoso poder de protección, llegaron a ser de una gran riqueza, como no podía ser de otra manera, ya que guardaban en su interior una pieza excepcional. Este es el caso del relicario que pende de un magnífico collar en el retrato de doña Anna Vich *(ca.* 1581), atribuido a Antonio Stella y actualmente en el Museo de Bellas Artes de Valencia (figuras 5 y 6). Esta pieza, de cristal y oro, muy semejante a otra que se encuentra en la Hispanic Society de Nueva York, pertenece a un modelo de relicarios transparentes, así hechos para que se pudieran ver las reliquias que

3 Por ejemplo, Mencía de Mendoza poseía una magnífica, regalo del que sería su marido, el duque de Calabria y que recoge García Pérez (2004: 194): *Item una cruz de oro de martillo tiene seys diamanticos y quatro esmeralditas y seis robinicos y quatro quafiricos y un diamante tabla donde esta escrito el nombre de Jesucristo y tiene auro señor crucificado y los clavos son tres puntitas de diamantes y tiene mas quatro perlas en los cantones de la cruz y por pejante tiene una perla pera arriba tiene su asica como sierpe y a las espaldas de la cruz estan los improperios de la pasion pesa todo: una onza y tres quartos tres arjes y veinte quatrogranos.*

contenían, por lo general, un trozo de la Vera Cruz, algún resto óseo, o un fragmento de la ropa de un santo; es decir, aquellas reliquias llamadas *de contactu*.

¿Joyas devocionales, amuletos? Depositar nuestra confianza en un objeto porque nos parece que nos librará del mal es entrar en un círculo mágico. Invocar a Dios mediante un objeto que nos ayuda a fortalecer la fe es entrar en lo sagrado. Pero también aquí, como en la ciencia, es difícil deslindar los límites.

… adonde guarda sus joyas, ganzúas de fe le ha puesto

Esta situación cambia en el siglo XVII español. Las guerras de religión, que comienzan ya en el siglo XVI, la decadencia progresiva de la monarquía española, la crisis general, entre otras causas, producen un cambio que lleva a la consideración de la necesidad del abandono total de la persona ante Dios, de la aceptación de su inferioridad, de su pequeñez y de la soberbia que le ha impelido, en épocas pasadas, a creer que era capaz de tener un conocimiento de la naturaleza y de sí mismo que solo corresponde a su Creador. En la pintura del norte se encuentran obras como *El geógrafo* (1668-1669) de Vermeer, en el Instituto Städel de Fráncfort, en la que el científico se muestra con una mirada favorable, encerrado en su estudio, rodeado de toda clase de instrumentos, dedicado a un trabajo que mejorará las condiciones de vida de sus coetáneos[4]. En cambio, en España, la ciencia, la filosofía, en suma, el saber humano, aparece bajo sospecha, cuando no de forma despreciativa y grotesca. Tal vez por ello resulte significativa la comparación de la citada obra de Vermeer con otra del mismo título de Velázquez. Aunque algo anterior (la del pintor español es de 1628-1630), la diferencia estriba en el modelo. Velázquez utiliza a uno de los llamados hombres de placer o sabandijas de palacio para representar una actividad que para el holandés es tan extraordinariamente importante. No es extraño el caso de Velázquez en lo que se refiere a este menosprecio de la pintura española hacia la ciencia o la filosofía. Baste otro ejemplo: la serie de filósofos de Ribera están en la misma línea. Algo semejante ocurre con la medicina. Aunque El Greco todavía no dude en mostrarlo con noble y negra vestidura, con su imprescindible gola, el médico no es muy bien mirado por sus pacientes. El médico de El Greco lleva en su dedo la sortija que Quevedo retrata en uno de sus sonetos[5]: “la losa en sortijón pronosticada”. Esta no será la única vez que este escritor satirice a los galenos, y tampoco será el único. La sátira antimédica se hace todavía más feroz en la novela picaresca *La vida de don Gregorio Guadaña,* de Antonio Enríquez Gómez. No hay ningún cuadro en la pintura española como los de Rembrandt, *La lección de anatomía del doctor Tulp* (1632), o *La lección de anatomía del doctor Deijman* (1656), pero tampoco como los de Gerrit Dou, en los que el médico examina la orina de sus pacientes. El miedo a la denuncia inquisitorial, a caer en la heterodoxia en una época de fuerte control religioso, dificulta la investigación, y aunque esta no desaparece, como lo demuestra la corriente científica de los *novatores*, es arriesgado hacer ostentación pública de unos conocimientos peligrosos, y más mostrarlos en un lienzo, porque hay que recordar que la pintura, como la literatura con el censor, tenía veedores que controlaban los temas representados y su tratamiento iconográfico. Sin embargo, y esto es lo destacable, todos estos miedos quedan paliados cuando se trata de las joyas. En efecto, joyas protectoras y, por qué no, curativas, aparecen en lienzos de personajes importantes, y de sus hijos, que no dudan en jactarse de su posesión incluyéndolas en el atavío de sus retratos. Parece que la severidad el censor nada puede hacer en contra de estas alhajas, porque se cree en el poder de estas, aunque, ahora como en los siglos anteriores, esa fuerza terapéutica también deberá contar con la aquiescencia divina.

---

4 No podemos olvidar la importancia económica del comercio marino que en la Holanda de Vermeer era una de las bases fundamentales de su desarrollo. De ahí que las investigaciones geográficas no fueran en absoluto baladíes.

5 El título del soneto es *Médico que para un mal que no quita receta muchos*.



Figura 7. *Virgen de los Desamparados.* Tomás Yepes, 1644. © Patrimonio Nacional, Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid.

Así pues, si la confianza en el médico era escasa, al doliente solo le quedaba abandonarse a Dios. Los exvotos elaborados como joyas de gran calidad, pero muchos de ellos hechos con esos materiales a los que se reconocían propiedades especialmente terapéuticas, como el coral o el azabache, son muy abundantes en la España del siglo XVII. Un ejemplo es la pintura de Tomás Yepes *Virgen de los Desamparados* (1644), en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid (figura 7). Los miedos a la enfermedad y a la muerte se alivian con la entrega a la voluntad divina, y aquí las joyas religiosas adquieren un valor que tiene también que ver con su poder profiláctico. Medallas de todo tipo y cruces lujosas aparecen en la pintura y en los textos de los inventarios y testamentarías de los grandes personajes aristocráticos. De entre las cruces, a la de Caravaca se le atribuían especiales propiedades milagrosas que ayudaban al que la poseía. En el cuadro que Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia le hace en 1681 a la duquesa de Aveyro (figura 8), la noble dama no solo lleva este tipo de cruz engarzada con un lazo a su pecho, sino que la resalta cogiéndola entre sus dedos.

Este valor preventivo y curativo de las joyas no se ciñe exclusivamente a las de tipología piadosa, sino que abarca otras que aparecen en estos momentos o que continúan desde siglos anteriores, como son las ramas de coral o las higas de azabache, y que tienen también una versión popular al engarzarse con metales de un valor inferior a los nobles como el oro y la plata. En el entremés de Quiñones de Benavente, *Los Mariones,* uno de los personajes, Quiterio, le pregunta a Estefanio si no lleva algo para el mal de ojo, a lo que este le responde que "azabache, tejón y hierbas de san Juan". Y es que si, como se ha señalado anteriormente, poca fe despertaban los médicos, sí que esta se depositaba en un territorio que lindaba entre la religión y la superchería. Aunque se conocía la noción de contagio, no siempre se estaba de acuerdo en cómo se producía: de hombre a hombre, por objetos, por vestidos o por el aire. Mal de ojo, mal de aire, alunamiento eran "enfermedades" comunes que se trataban con pócimas, elixires, ungüentos, pero también con gemas y metales preciosos engarzados en joyas con determinadas tipologías y más o menos suntuarias. Incluso se intentó la prevención de determinadas enfermedades con "desinfectantes" perfumados, de ahí que las pomas de olor, algunas de ellas ricamente labradas en oro, fueran atuendo imprescindible para mujeres y sobre todo niños. Y es que en el siglo XVII español parece que existía una auténtica obsesión por las enfermedades infantiles. Un ejemplo de ello son los cinturones que aparecen en los cuadros de niños de este siglo (figura 9). Los niños, como seres más vulnerables, eran más propicios a ser atacados por estas fuerzas del mal. La selección de los objetos protectores podía ser muy variada, pero el coral y el azabache nunca dejaban de estar



Figura 8. *La duquesa de Aveyro.* Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, 1681. © Museo del Prado, Madrid.



Figura 9. *Los infantes Alfonso, el Caro y doña Margarita.* Bartolomé González, 1613. © Instituto Valencia de Don Juan, Madrid.

presentes: la rama de coral, la higa de azabache[6], la garra de tejón montada en plata; en plata se solían montar también la castaña, las bolas de filigrana y las piedras bezoares[7]. Sonajeros[8] y campanitas como las que lleva el infante Felipe Próspero en la obra de Velázquez de 1659, un célebre cuadro, hoy en el Kunshistorisches Museum de Viena, eran muy comunes. Aunque podían servir para mejorar la dentición, también tenían una finalidad profiláctica, ya que se consideraba que el ruido de los cascabeles, silbatos o badajo ahuyentaba a los malos espíritus portadores de enfermedades.

El mal de ojo, el mal de aire, las acciones de hechiceros, demonios y todos los habitantes de un submundo maléfico que actúa contra la persona, se pueden combatir con estas joyas, amuletos y talismanes que ayudan a conjurar los eternos miedos: el dolor, la enfermedad y la muerte, pero siempre solicitando el amparo divino. Y en este delicado encaje entre magia, ciencia y religión, las joyas representan, una vez más, un papel protagonista. Aun cuando los controles inquisitoriales dificulten otras disciplinas, aunque el rigor religioso vigile, aunque la ortodoxia sea inflexible, las joyas protectoras, centinelas del bienestar, continúan su labor y se muestran como protagonistas en la pintura.

Así, mientras que para la medicina, que hoy consideraríamos científica, existe un control y una censura, las joyas protectoras, amparadas por la fe, trascienden de prohibiciones e interdictos y perduran a lo largo de las civilizaciones y de los tiempos.

---

6 En la obra de Lope de Vega *La hermosa fea* se menciona la higa de cristal de amor contra el ojo de la envidia.

7 En *El diablo cojuelo* de Luis Vélez de Guevara se mencionan las propiedades curativas de estas piedras.

8 En el Archivo Municipal de Valencia hay un dibujo de examen del Gremio de Plateros que representa uno de estos sonajeros.

Bibliografía

ARFE, J. de (1985): *Quilatador de la plata, oro y piedras,* Valladolid, Alfonso y Diego Fernández de Cordova Impresores, 1572. Ed. facsímil, Valencia, Librerías París-Valencia.

CERVERÓ, LL. (1987): *La medicina en la literatura valenciana del siglo XVI,* Valencia, Editorial Tres i Quatre.

DIEULAFAIT, L. (1886): *Piedras preciosas,* Barcelona, Biblioteca de maravillas.

GARCIA AVILÉS, A. (1994): *Arte y astrología en Salamanca a finales del siglo XV*, Madrid, Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte Universidad Autónoma de Madrid, pp. 39-60.

GARCÍA PÉREZ, N. (2000): "Mencía de Mendoza 1504´-1558 y el patronazgo de las artes en España y Flandes". En Granada, XIII Congreso CEHA. Ante el nuevo milenio: raíces culturales, proyección y actualidad del arte español, Editorial Comares, pp. 1069-1082.

– (2004): "Mencía de Mendoza y las joyas". En Rivas Carmona, J. (ed.), *Estudios de Platería San Eloy.* Murcia: Universidad de Murcia, pp. 183-196.

GARÍN, E. (1981): *La revolución cultural del Renacimiento,* Barcelona, Crítica.

HORCAJO PALOMERO, N. (1977): "Carlos I y los amuletos de turquesas". *Goya*, n.º 138, pp. 350-353.

– (2009): "Shakespeare y las joyas I. Las comedias". En Rivas Carmona, J. (coord.), *Estudios de Platería San Eloy.* Murcia: Universidad de Murcia, pp. 349-376.

LÓPEZ PIÑERO, J. M. (dir.) (1988-1992): *Historia de la medicina valenciana,* Valencia: Vicent García Editores, 3 v.

MARTÍNEZ MOLINA, A. M. (1994): *La profesión de la matrona según el tratado de Damiá Carbó (siglo XVI).* Valencia: Fundación de Enfermería Internacional.

– (1995): *Los cuidados pediátricos según los tratados materno-infantiles del siglo XVI,* Valencia: Consejo de Enfermería de la Comunidad Valenciana.

MULLER, P. E. (1972): *Jewels in Spain, 1500-1800,* New York: The Hispanic Society of America.

RÍOS LLORET, R. E. (2003): *Germana de Foix. Una mujer, una reina, una corte,* Valencia: Biblioteca Valenciana.

RÍOS LLORET, R. E., y SOLBES MATARREDONA, J. (2008): "La ciència de la pintura, la pintura de la ciència". *Mètode: Revista de difusió de la investigació de la Universitat de Valencia, Valencia,* pp. 48-62.

RÍOS LLORET, R. E., y VILAPLANA SANCHIS, S. (2000): *La cultura ceñida. Las joyas en la pintura valenciana,* Valencia: Generalitat Valenciana.

ROIG, J. (1978): *Spill o Llibre de les dones,* Barcelona: Edicions 62.

Apotropaici gioielli di corallo

Dra. Maria Concetta Di Natale
Universidad de Palermo

Resumen: Este artículo estudia la utilización y la difusión del coral en la joyería siciliana a través de los siglos. El coral fue llevado no solo como un adorno, sino también como un real amuleto, por damas, nobles y también por jóvenes descendientes de familias de alto estatus, por su fuerte valor apotropaico, atado a su derivación desde la sangre mitológica de la cabeza cortada de Medusa, y por su valor salvífico, por su asimilación a la sangre de Cristo derramada para la redención de la humanidad. La autora lista y examina ejemplares históricos de joyería apotropaica en coral, realizados como *ex voto* y donados por fieles devotos a varios santuarios sicilianos, como Santa Ágata de Catania y Nuestra Señora de Trapani. Se ocupa, entre otras, de obras de arte como las "higas", cuya difusión está documentada también en España y en el más amplio contexto mediterráneo.

Abstract: This paper investigates the use and diffusion of the coral in the Sicilian jewellery over the centuries. The coral was worn not only as an ornament, but as a real amulet, by noble women, noble men and even young descendants of high-ranking families, for its strong apotropaic value, due to its derivation from the mythological blood of the severed head of Medusa, and for its saving value, for its assimilation to the blood of Christ shed for the redemption of mankind.
The author lists and examines historical exemplars of apotropaic coral jewellery ended up as *ex voti* given by devout people to the various Sicilian shrines, most notably that of St. Agatha of Catania and Our Lady of Trapani. She mentions also works of art like the "*mani a fico*", the diffusion of whichis also attested in Spain and in the wider Mediterranean context.

Il corallo, concrezione marina dura, ma di facile lavorazione, dal colore rossastro e dalla forte valenza apotropaica, per la sua derivazione mitologica dal sangue della testa recisa della Medusa, e salvifica, per la sua traslata assimilazione al sangue di Cristo versato per il riscatto dell'umanità[1], sin dall'antichità veniva utilizzato per la realizzazione di gioielli, indossati non solo come ornamenti, ma come veri e propri amuleti, da nobildonne, nobiluomini e persino da piccoli rampolli di altolocate famiglie. Il valore apotropaico del capo anguiforme della Medusa passa, dunque, al corallo, derivato nel mito dal suo sangue, e nel mondo cristiano poi viene assimilato al sangue salvifico di Cristo. Uso non raro nel Cristianesimo è peraltro quello di assimilare più che contrastare le tradizioni secolari delle genti, cosicché spesso mondo pagano e cristiano si fondono trasformando le abitudini e indirizzandole verso le nuove esigenze religiose. Non può meravigliare pertanto di trovare tra i doni, offerti come *ex-voto* da facoltosi devoti ai più venerati simulacri di Sicilia, non solo gioielli, ma anche veri e propri amuleti in corallo. Così al *reliquiario a busto di Sant'Agata*, una delle più venerate vergini e martiri siciliane, della Cattedrale di Catania, opera dell'orafo senese Giovanni Di Bartolo del 1376, attivo alla corte papale avignonese, tra gli altri innumerevoli gioielli donati come *ex-voto* è significativamente appeso un pendente raffigurante

[1] Di Natale, M.C., Il corallo da mito a simbolo nella cultura figurativa in Sicilia. In Maltese, C.; Di Natale, M. C. (a cura di). *L'arte del corallo in Sicilia*. Palermo: Novecento, 1986, pp. 79-107.



Figura 1. *Medallón con Medusa*. Maestros trapaneses, siglo XVII. Relicario de busto de santa Ágata (detalle). Catedral de Catania.

il capo anguiforme della *Medusa* in corallo e cristallo di rocca[2] (figura 1). Il raffinato monile, infatti, rappresenta un dono simbolicamente rimandante alla purezza di Cristo, emblematicamente riferita al cristallo di rocca, e al suo stesso sangue, espresso nel rosso corallo, che viene non a caso offerto ad una martire cristiana. L'opera era stata donata dal Cavaliere Vincenzo Moncada Paternò Castello[3].

Così "mani a fico", indossate per il particolare valore scaramantico e apotropaico, come quelle elencate in numerosi inventari, non mancavano tra i doni alla taumaturga Madonna di Trapani in uno strano miscuglio tra sacro e profano non raro in Sicilia[4]. Si ricorda in proposito la *mano a fico* in corallo del Museo Regionale Pepoli di Trapani[5], di produzione trapanese della metà del XVII secolo, proveniente proprio da quel tesoro, che, secondo Antonio Daneu, potrebbe identificarsi con quella citata nell'inventario conventuale degli anni 1659-1660, come *una fico grande di corallo Ingastata d'oro con duiannelluzzi d'oro dato da Donna Theresia Ferro, consignato al P. Egidio Sugno e fu data nel mese d'ottobre 1660*[6] anno che, comunque, bene si pone come termine *ante quem* per la datazione dell'amuleto, affine se non lo stesso citato nell'inventario, poiché in realtà è privo degli anellini. Negli inventari dei doni alla Madonna di Trapani, tra le diverse opere simili ricordate, è "una manuccia di corallo mancusa con suo inasto d'oro"[7]. Altri tre esemplari, più tardi, sono nello stesso Museo, pure provenienti dal tesoro meticolosamente raccolto e minuziosamente elencato negli inventari dei Padri Carmelitani del Santuario dell'Annunziata di Trapani[8].

In un atto dotale di Palermo del 1694, ad esempio, è citata "una manuzza di corallo grossa gastata d'oro con suoi perni"[9]. Questa trova riferimento in quella già della collezione Whitaker legata ad un elemento di filigrana d'oro e ornata da un braccialetto di perle e da un minuscolo anellino, opera di maestro trapanese della prima metà del XVII secolo[10]. Nella stessa collezione era pure un'altra *mano a fico* con il polsino ornato da smalti policromi inseriti in alveoli e inframezzati da tondini di colore diverso di chiara ispirazione spagnola, ma verosimilmente opera di

---

2 Di Natale, M.C., Il Tesoro di Sant'Agata: gli ori. In Dufour, L. (a cura di). *S. Agata*. Roma-Catania: Editalia, 1996, pp. 239-286.

3 *Ibidem*

4 Cfr. ad esempio Di Natale, M.C., *I monili della Madonna della Visitazione di Enna*, con un contributo di S. Barraja, appendice documentaria di R. Lombardo e O. Trovato, Enna: Il Lunario , 1996, *passim*.

5 *Ibid.* Cfr. pure Abbate, V. Scheda n.º 217. In Maltese, C.; Di Natale, M. C. 1986: 420, e Di Natale, M.C. Scheda n.º I, 45. In Abbate, V.; Di Natale, M.C. (a cura di). *Il Tesoro nascosto. Gioie e argenti per la Madonna di Trapani*. Palermo: Novecento, 1995, p. 140.

6 Daneu, A., *L'arte trapanese del corallo, premessa* di A. Daneu Lattanzi, Palermo: Banco di Sicilia. Fondazione Mormino, 1964, n.º 257, pp. 155-156, data l'opera alla fine del XVI secolo. E. Tartamella e V. Abbate ritengono la mano a fico del XIX secolo: cfr. Tartamella, E., *Corallo, storia e arte dal XV al XIX secolo*, Trapani: Banca Operaia, 1985, pp. 157-158, p. 321, n.º 112, e Abbate, V., Scheda n.º 217. In Maltese, C.; Di Natale, M. C. 1986: 420.

7 Di Natale, M.C., Scheda n.º I, 45. In Abbate, V.; Di Natale, M.C., 1995: 140. Si tratta dell'inventario del 1730.

8 *Ibidem*.

9 Di Natale, M.C., *Gioielli di Sicilia*, Palermo: Flaccovio, 2000, II ed. 2008, p. 27, nota 53, p. 263.

10 *Ibidem*. Cfr. pure Tartamella; E. Scheda n.º 57. In Maltese, C.; Di Natale, M. C., 1986: 212.



Figura 2. *Higa*. Maestros trapaneses, primera mitad del siglo XVII. Colección Whitaker.



Figura 3. *Higa*. Maestros trapaneses, finales siglo XVII. Instituto Valencia de Don Juan, Madrid.

maestro trapanese della prima metà del XVII secolo[11] (figura 2). Quest'ultima opera è strettamente raffrontabile a quella facente parte dell' Instituto Valencia de Don Juan di Madrid, riferita a maestro trapanese o maiorchino della fine del XVII secolo[12], ma da confermare possibilmente alla Sicilia (figura 3). La circolazione di orafi e oreficeria dalla Sicilia, viceregno, alla Spagna, regno, e viceversa, giustifica l'affinità tipologica dei gioielli e in particolare la tecnica degli smalti che gli orafi siciliani derivano da quelli iberici, come attestano peraltro numerose fonti documentarie[13]. All'Instituto di Madrid questo amuleto giunge insieme ad altri e a corni di corallo dalla collezione Reubell, nel cui atto di donazione si specifica per le "mani a fico" in cristallo di rocca la produzione spagnola, che non viene dichiarata per quelle in corallo, lasciando spazio all'ipotesi che queste ultime possano essere di fattura trapanese[14]. L'Arbeteta Mira, per la caratterizzazione degli smalti, riferisce tale tipologia di opere, esemplificabile nelle diverse *higas* in cristallo di rocca e smalti della fine del XVI secolo-inizi del XVII del Museo Lazaro Galdiano di Madrid[15], a fattura spagnola. Questi ultimi amuleti vengono raffrontati dalla Muller con uno in avorio, smalti policromi, e anellini aurei gemmati del British Museum di Londra (1941, 1007, 1) e esemplificati nel disegno di Pera Estivill del 1580 (fol. 289) contenuto nei *Llibres de Passanties* dell'Instituto Municipal de Historia de la Ciudad di Barcellona[16]. D'altra parte, alcune *mani a fico* di mani-

11 Daneu, A., 1964. Cfr. pure Di Natale, M. C. II ed. 2008: 81, fig. 2.

12 Ajello, L., Oreficeria siciliana nei musei madrileni. In Rivas Carmona, J. (a cura di). *Estudios de Platería. San Eloy 2011*, Murcia: Universidad de Murcia, 2011, p. 43-52.

13 Di Natale, M. C. II ed. 2008.

14 Ajello, L. In Rivas Carmona, J. 2001: 43-52.

15 Arbeteta Mira, L., *El arte de la joyería en la collección Lázaro Galdiano*, Segovia: Ediciones Lema, 2003, p. 16-19.

16 Muller, P. E., *Jewels in Spain 1500–1800*, New York: The Hispanic Society of America, 1972, II ed. 2012, p. 76.

fattura molto verosimilmente siciliana, o forse anche spagnola, si ritrovano in alcune collezioni private dell'isola di Malta[17].

La diffusione di tale tipologia di amuleti in Sicilia e la varietà dei materiali con cui venivano realizzati è rilevabile dall'inventario del 1699 della Principessa Donna Eleonora La Torre, in cui vengono citate tra le altre "una manuzza di pietra venturina inastata d'oro con brazaletto di perle minute" e "una manuzza d'avolio inastata d'oro"[18], e in quello dello stesso anno del Principe Don Alessandro La Torre, dove è descritta "una manuzza di corallo inastata di oro smaltato"[19]. Si ricordano ancora un'altra *mano a fico* di collezione privata di Palermo e una dei depositi del Museo di Palazzo Bellomo di Siracusa[20].

Nelle "mani a fico" è evidenziabile una lontana reminiscenza di alcuni amuleti del mondo pagano dell'antica Roma[21]. Non è casuale, peraltro, che Cesare Ripa, nella sua *Iconologia*, alla voce "difesa contro nemici malefici e venefici" descriva una "donna che porti in testa un ornamento contesto di quelle pietre preziose…, porti al collo li coralli"[22].

Un ricco e articolato cespo di rosso corallo orna il disegno di monile di Joseph Tremullas del 1699 parte dei *Llibres de Passanties* (f. 745) dell'Instituto Municipal de Historia de la Ciudad di Barcellona[23] (figura 4).

Quel gioiello particolare che è la cintura talora funge proprio da sostenitore di amuleti diversi tra cui spesso le "mani a fico", ma anche di campanelli e oggetti vari, come i *pomander*, rosari, rametti di corallo, comunque dal valore apotropaico. Così nell'inventario dei beni di "Don Pietro Poncij de Marinis baronis Murari Fabarie et Gibillinorum et feudi Burraiti" del 1557 è elencato anche

> "uno corduni di cristallo partuto cum soi cannoletti di oro in dichiotto cannoletti d'oro con chinco campanelli di oro a la punta e duicannoletti di oro"[24].

Nei ritratti di bambini di nobili famiglie spesso compaiono legati alle cinture "mani a fico" e campanelli, ad esempio in quelli di altolocati rampolli spagnoli come l'infanta Maria di Juan Pantoja de la Cruz del 1607 del KunsthistorischesMuseum di Vienna, e l'infanta Anna dello stesso artista del 1602 del Convento de las Descalzas Reales di Madrid[25]. Una serie di *pomander* pendono dalla cintura di uno dei tre Re del dipinto l'*Adorazione dei Magi* attribuito a Bartolomé Bermelo (*ante* 1497) della Cattedrale di Granada[26].

---

17 Balzan, F., *Jewellery in Malta. Treasures from the Island of the Knights (1530-1798*), Malta: Fondazzjoni Patrimonju Malti, 2009, pp. 186-187.

18 Muller, P. E., II ed. 2012: 76, e 263 nota 54.

19 Di Natale, M. C., II ed. 2008: 81.

20 Di Natale, M. C., II ed. 2008: 27, inv. 36960.

21 Tescione, G., *Il corallo nella storia e nell'arte*, Napoli: Montanino Editore, 1965, ricorda le res turpiculae dei Romani.

22 Ripa, C., *Iconologia, ovvero descrittione d'immagini, delle virtù, vitij, affecti, passioni humane, corpi celesti, mondo e sue parti, in Padova per Pietro Paolo Tozzi 1611, rist. an*. New York, 1985, p. 447.

23 Cfr. Muller, P. E., II ed. 2012: 138, fig. 233.

24 Di Natale, M. C., II ed. 2008: 26 nota 37, e 263.

25 Muller, P. E., 1972: 26, II ed. 2012: 31. Cfr. Di Natale, M. C. II ed. 2008: 27.

26 Cfr. Muller, P. E., II ed. 2012: 21, fig. 24.



Figura 4. *Collar, gargantilla*. Joseph Tremullas, 1699. *Llibres de Passanties*, Institut Municipal d' Història, Barcelona.



Figura 5. *Campanilla.* Artífice siciliano, mediados siglo XVII. Tesoro de la Madonna de Trapani, Museo Regionale Pepoli, Trapani.

Un *campanello* d'oro ornato da smalti neri si trova al Museo Regionale Pepoli, proveniente dal ricordato tesoro della Madonna di Trapani[27] (figura 5). L'opera, della metà del XVII secolo, è citata nell'Inventario della sacrestia del Convento del 1737 come "una campanella d'oro smaltata di nero... data da Donna Innocenza Bruno e Rizzo", che dovette donarla prima del 1737[28]. Tra le personalità di spicco della famiglia Bruno si ricorda Antonio Bruno, senatore di Trapani negli anni 1703-1706, figlio di Giuseppe e padre a sua volta di un altro Giuseppe[29]. Una particolare tipologia di campanelli in corallo traforato presentano gli *orecchini* di collezione privata di Palermo, opera di orafi trapanesi della seconda metà del XVII secolo[30]. I campanelli sono legati a due fiocchi: uno in corallo e l'altro in caratteristici smalti trapanesi bianchi e azzurri in cui l'omogeneità della pasta vitrea è interrotta da tondini ora aurei, ora bianchi su fondo azzurro e viceversa, secondo usuali modi di ispirazione spagnola.

Il corallo, lavorato in grani, poi, oltre che per la realizzazione di rosari e paternostri, veniva particolarmente adibito, con l'intento di proteggere i bambini, secondo un uso peraltro già diffuso prima dell'avvento di Cristo, per quello di fasce ombelicali e pendenti di varia forma, con la funzione di allontanare gli influssi malevoli. La diffusione delle fasce ombelicali è attestata, tra l'altro, da un inventario del 1699 di gioie e argenti consegnati dalla Principessa di Roccafiorita, Donna Stefania del Bosco, a Don Filippo Bonanno, Principe di Roccafiorita, stimati dagli orefici Marco Perollo e Giuseppe Palombo, in cui vengono elencate: "oncieduodici di corallo rosso per porle ai fanciulli nelle fascie"[31]. Delle diverse fasce ombelicali siciliane sopravvissute attraverso i secoli si ricordano quelle già della Collezione Whitaker (figura 6), quella dei depositi della Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis di Palermo e l'altra del Museo della Chiesa Madre di Alcamo[32]. In virtù della trasposizione cristiana le fasce ombelicali di corallo si trovano su statue lignee del Bambino Gesù, così come il corallo, dalla forma arborea di semplice rametto, viene raffigurato addosso al divino Pargolo, volendo, esplicitamente in quest'ultimo caso, rimandare al suo destino di salvatore dell'umanità contro le forze malefiche del peccato e al suo sacrificio per una nuova vita[33]. Si ricorda come significativo esempio tra i dipinti siciliani il *Polittico di San Gregorio* del Museo Regionale di Messina, opera di Antonello da Messina, ove il piccolo Gesù reca al collo un rametto di corallo, chiaro simbolo del suo predestinato martirio[34] (figura 7). Oltre al corallo al collo di Cristo, compare un rosario in corallo nel dipinto della *Madonna del Rosario*,

---

27 Di Natale, M. C., Scheda n.º I, 44. In Abbate, V.; Di Natale, M. C. 1995: 139-140. Cfr. pure Di Natale, M. C., II ed. 2008: 26.

28 *Ibidem*.

29 *Ibidem*. Cfr. Mango Di Casalgerardo, A., *Nobiliario di Sicilia,* Palermo 1912-1915, rist. an. Bologna: Forni, 1970, pp. 152-153.

30 Ajovalasit, L. Scheda n.º I, 19. In Di Natale, M. C. (a cura di). *Ori e argenti di Sicilia dal Quattrocento al Settecento*, Milano: Electa, 1989, p. 93.

31 Di Natale, M. C. II ed. 2008: 13 nota 44, e 263.

32 *Ibidem*. Cfr. pure Di Natale, M.C. Scheda n.º 176, Tartamella E. Scheda n.º 192, Abbate, V. Scheda n.º 193. In Maltese, C.; Di Natale, M. C., 1986: 371, 393 e 394.

33 Di Natale, M. C. In Maltese, C.; Di Natale, 1986: 79-107.

34 *Ibidem*.




Figura 6. Cinturón infantil. Maestros trapaneses, siglo XVIII. Colección Whitaker.


Figura 7. *Polittico di San Gregorio* (detalle). Antonello da Messina, 1473. Museo Regionale, Messina.

del 1489, dello stesso Museo, attribuito a Jacobello. L'importanza delle preghiere recitate con il rosario alla Vergine, raffigurata nell'atto di offrirlo ai devoti, è sottolineata dalla scritta dell'opera posta in basso, sopra un riquadro con la veduta di Messina: *Precibus Beate Marie Virginismandavitnobis Deus hanccivitatem custodire*, aggiungendo dunque al significato simbolico del corallo pertinente al Bambino Gesù, anche quello che lo stesso materiale assume nel rosario mariano[35].

L'uso di pregare con rosari di corallo e di donarli a venerati simulacri è esplicito dall'inventario del 1737 dei doni alla Madonna di Trapani, dove un intero brano è dedicato alle "corone di corallo", che ricorrono numerose e sono minuziosamente descritte, come la "corona di coralli di numero centottanta incatenata d'argento partita con ventidue bottoni d'oro"[36]. Una corona di corallo alternata con grani aurei, come quella ad esempio citata, reca uno dei Re nell'*Adorazione dei Magi* di Rodrigo di Osona il Vecchio, del 1500 circa, del Museo California Palace of the Legion of Honor di San Francisco, dono della Samuel H. Kress Foundation (61.44.23)[37], evidente segno della circolazione culturale nell'area mediterranea dominata dalla Spagna, e di cui la Sicilia era al centro. Si ricorda anche la *corona di rosario*, opera di maestranze trapanesi della seconda metà del XVII secolo, composta da novantatre grani di corallo intervallati da elementi in filigrana d'oro e smalto bianco custodita al Museo Regionale Pepoli, già parte del tesoro della Madonna di Trapani[38].

Don Giulio Tomasi Caro, Duca di Palma di Montechiaro e Principe di Lampedusa dal 1667, che aveva fondato insieme alla moglie Rosalia Traina nel 1659 il Monastero del Rosario nel primo palazzo ducale di quel centro di sua fondazione, invia, tramite il fratello Don Carlo, dell'ordine dei Teatini, che da Roma si recava alla Santa Casa di Loreto, da parte delle monache di quel Monastero benedettino, "tanti cuori di corallo simboleggianti la devozione di queste a Maria", come scrive Fra Biagio della Purificazione, che ricorda ancora un cuore di corallo con il monogramma del nome di Maria coronato dalla lettera M[39]. Non si possono non ricordare, in

35 *Ibidem*.

36 *Inventario del 1737*, trascrizione di G. Macaluso. In Abbate, V.; Di Natale, M. C., 1995: 269.

37 Cfr. Muller, P.E., II ed. 2012: 28, fig. 36.

38 Di Natale, M. C., Scheda I, 63. In Abbate, V.; Di Natale, M. C., 1995: 159-160.

39 Cfr. Fra Biagio Della Purificazione, *Vita e virtù dell'insigne servo di Dio D. Giulio Tomasi Duca di Palma, Principe di Lampedusa, Barone di Montechiaro e Cavaliere di S. Giacomo con sua breve relazione della vita di D. Ferdinando suo figlio, scritta dal P. F. Biagio della purificazione Carmelitano scalzo della Provincia Romana...*, Roma: Gioseppe Vannacci, 1685, lib. II, cap. XIX, pp. 315-316 e cap. XX, p. 321. Cfr. pure Di Natale, M.C. *Committenza e devozione. Arte decorativa nel Monastero Benedettino del Rosario di Palma di Montechiaro.* In Di Natale, M. C.; Messina Cicchetti, F. (a cura di). *Arte e spiritualità nella terra dei Tomasi di Lampedusa. Il Monastero benedettino del Rosario di Palma di Montechiaro.* San Martino delle Scale: Abadir, 1999, p. 79.



Figura 8. *Anillo de boda "fede".* Maestros trapaneses, pp. siglo XVIII. Colección privada, Roma.

proposito, i *paliotti* con i cuori rossi ricamati nel XVIII secolo dalle suore benedettine del ricordato Monastero di Palma di Montechiaro che sono retti da fili ora dalla Madonna, ora dal Bambino, a sottolineare il forte legame con le monache e più in generale con l'umanità tutta[40]. Circa poi il gioiello donato dal Duca Giulio con il monogramma mariano coronato si può raffrontarlo idealmente con il pendentecon il monogramma dei nomi di Maria e Gesù di collezione privata di Roma, opera di orafo siciliano del XVII trasformato in *capezzale* nel XVIII secolo. Si tratta di un monile aulico, ornato, relativamente alla parte centrale, seicentesca, da diamanti nel *recto* e da smalti policromi nel *verso*, che rientra nella tradizione documentata in Spagna di pendenti come quelli raffigurati nei disegni dei ricordati *Llibres de Passanties* dell'Instituto Municipal de Historia de la Ciudad di Barcellona, da cui ancora una volta i maestri siciliani traggono ispirazione[41]. Si ricordano in particolare i disegni di Thomas Bernuix del 1623 e di Antoni Canovas del 1634[42]. La diffusione di tale tipologia in Sicilia è attestata tra l'altro dal ricordato inventario dei beni di Donna Stefania del Bosco, Principessa di Roccafiorita, stimati dagli orafi Marco Perollo e Giuseppe Palumbo il 25 agosto 1699: "una gioia col nome di Gesù di diamanti e rubini"[43].

Il motivo del cuore di corallo ritorna pure in un *orecchino* esposto al Museo Regionale Pepoli, proveniente dal tesoro della Madonna di Trapani, che viene descritto nell'Inventario delle gioie esistenti nella cancelleria del 1730 come

> "un paio di pendaglie con sue rosette con l'ale smaltate, con due cori di corallo, cinque perle per una e due pietre ordinarie nel mezzo"[44].

Si tratta di opera di orafo trapanese della prima metà del XVII secolo. La forma del cuore e la composizione generale della parte inferiore richiamano la coeva *fede nuziale* di collezione privata di Roma, analoga opera di oreficeria trapanese[45] (figura 8), che per la presenza, inoltre, delle due mani intrecciate rimanda proprio alla *dextrarumiunctio* che costituiva il momento centrale del rito nuziale nell'antica Roma. Il manufatto, non a caso, è in linea con tutta una serie di opere all'epoca diffuse in Europa, aventi comunque alle spalle una tradizione radicata nei

40 Vitella, M., Tradizione manuale e continuità iconografica. La collezione tessile del Monastero di Palma di Montechiaro. In Di Natale, M. C.; Messina Cicchetti, F., 1999: 178-179.

41 Di Natale, M. C., II ed. 2008: 137, figg. 17-18 e 20-21, 144-145 e 147.

42 *Ibidem*.

43 Di Natale M. C., II ed. 2008: 137.

44 Di Natale, M. C., Scheda n.º I, 22. In Abbate, V.; Di Natale, M. C., 1995: 119. Uno dei due orecchini è andato perduto.

45 Di Natale, M. C.; Volpe, G., Scheda n.º I, 1. In Di Natale, M. C., 1989: 83.




Figuras 9 y 10. Medallón *Pietra stregonia*, anverso y reverso. Maestros trapaneses, primera mitad siglo XVII. Tesoro de la Madonna de Trapani, Museo Regionale Pepoli, Trapani.

secoli. Il cuore di corallo, pertanto, spazia da una simbologia legata all'amore sacro, ad un'altra all'amore profano, insito nelle fedi nuziali.

Molto simile è la descrizione di un anello del tesoro di Sant'Agata della Cattedrale di Catania come si legge nell'inventario del 1829: "anello d'oro smaltato con cuore di corallo e smeraldino di sopra"[46].

Un caratteristico gioiello spesso realizzato in corallo dal particolare valore apotropaico è la pietra stregonia che unisce insieme le figure di Maria e di Gesù, scolpendole una da un lato e una dall'altro. In questa tipologia di opere si configura una doppia valenza simbolica, da un lato la salvezza dal male spirituale insita nel corallo, espressione del sangue di Cristo, e dall'altro la preservazione da quello fisico. Una pregevole *pietra stregonia* di corallo, legata ad un rosario non pertinente, facente già parte del tesoro della Madonna di Trapani, è oggi esposta al Museo Pepoli (figuras 9 y 10), e potrebbe identificarsi con quella citata nell'"Inventario delle gioie esistenti nella cancelleria rinnovato a primo ottobre 1730 9 indicione Priore M. R. P. Magistero Gaspare Fichi" come

> "una gioia smaltata di bianco con la figura di corallo, di peso netto trappesi quindici: la figura di corallo è la Vergine e il Salvatore"[47].

L'opera è comunque da riferire a orafo trapanese della prima metà del XVII secolo ed è raffrontabile ad esemplari un po' più tardi, ma di analoga produzione, come quello particolarmente

---

46 Di Natale, M. C., In Dufour 1996: 239-286.

47 Di Natale, M. C., Scheda n.° I, 7. In Abbate, V.; Di Natale, M. C., 1995: 102-103.

raffinato del Museo Poldi Pezzoli di Milano e l'altro di collezione privata di Palermo[48], ormai privi di smalti. La tipologia degli smalti, bianchi e verdi da un lato e bianchi e azzurri dall'altro, che caratterizzano la cornice con tondini di corallo su oro, dalla tecnica che lascia affiorare dallo smalto bianco ornati aurei, trova stretto raffronto con quelli su rame dorato delle opere dei maestri corallari trapanesi, come ad esempio la seicentesca placchetta ovale con la *Madonna e il Bambino* del Museo Pepoli di Trapani proveniente dal Museo Hernandez di Erice[49], consentendo di individuare come peculiari di orafi trapanesi tipologie di smalti che dalla Penisola Iberica si diffondono a tutta l'area mediterranea nel XVII secolo.

Del valore terapeutico conferito alle pietre è prova anche nei ricordati inventari conventuali dei Beni mobili dei Padri Carmelitani del Santuario della Annunziata, dove ad esempio in quello relativo ai doni offerti alla Madonna degli anni 1612-1623 è annoverata: "una collana…di oro…con una pietra stagna sangue"[50], che si può immaginare di colore rosso anche se una pietra bianca di un anello di Filippo di Spagna si riteneva che avesse potere coagulante[51]. Nello *Spill* o *Llibre de les dones* scritto nel XV secolo dal poeta catalano Jaume Roig si legge tra l'altro che per i disturbi intestinali è utile il corallo rosso polverizzato e diluito in succo di limone[52].

48 *Ibidem*. Cfr. pure Di Natale, M. C. Scheda n.º 195. In Maltese, C.; Di Natale, 1986: 396.

49 *Ibidem*. Cfr. pure Abbate, V., Scheda n.º 71. In Maltese, C.; Di Natale, 1986: 232.

50 Cfr. *Inventario dei beni mobili del Convento dell'Annunziata di Trapani*. In Abbate, V.; Di Natale, M. C., 1995: *passim*.

51 Muller, P. E., 1972: 102.

52 Muller, P. E., 1972: 20.

O uso de ornamentos de ouro na dança das virgens, Lousa, Castelo Branco

Dra. Rosa Maria dos Santos Mota
Universidade Catolica de Oporto

Resumen: Las festividades de Lousa, en Castelo Branco, oscilan entre la tradicional romería y la fiesta litúrgica, y sus danzas tienen una fuerte componente etnográfica y ritual. Entre ellas se distingue la Dança das Virgens, en la cual ocho jóvenes doncellas ejecutan un baile de varios siglos de existencia. Los trajes ceremoniales se llenan de significados especiales, mientras que los adornos de oro de las bailarinas muestran los significados de la joyería popular. Reflejan, también, los modelos, los materiales, las técnicas y las formas de adquisición de las joyas propias de los campesinos y de la pequeña burguesía rural de Portugal en el siglo xx, y sobre todo la estrecha relación entre el traje, la joyería y el universo femenino.

Resumo: As festas da Lousa, em Castelo Branco, oscilando entre a tradicional romaria e a festa litúrgica, têm nas suas danças uma forte componente etnográfica e ritual. Entre estas destaca-se a Dança das Virgens na qual oito jovens donzelas, todos os anos, executam um baile com vários séculos de existência. As suas vestes cerimoniais imbuem-se de simbolismo e os adornos de ouro que as enfeitam reflectem as práticas áureas locais. Ao mesmo tempo espelham os modelos, as matérias-primas, as técnicas e as formas de aquisição da ourivesaria inerente aos camponeses e à burguesia rural do Portugal do século xx e, sobretudo, realçam a relação estreita entre o traje popular, as jóias e o universo feminino.

Abstract: The annual popular celebrations in Lousa, Castelo Branco, swing between the traditional ”romaria” and the liturgical celebration, and the dances which are there performed have a strong ethnographic and ritual component. Among these dances our interest hereby falls upon the Dança das Virgens, with several centuries of existence and which is executed, every year, by eight maidens. The ceremonial gowns worn by them are full of special meanings and the gold jewelry which adorns them reflects the styles, the raw-materials, the techniques and the way of acquisition of the jewelry used by the peasants and small bourgeoisie of Portugal in the 20th century.

Introdução

A mulher das comunidades rurais portuguesas, com incidência especial no Norte do País, durante os séculos xix e xx, teve no seu pecúlio de ouro o seu dote, a sua reserva de valor e a sua ornamentação, em detrimento do lado profiláctico e amulético que as jóias podem acarretar. Mas, além do conforto económico que este património lhe trazia, da posição social que reflectia, do sentimento de riqueza e de vaidade inerentes à sua posse e exibição, ela também tinha pelo *seu ouro* uma afeição particular. Este sentimento assumiu contornos específicos, transformando-se em elemento principal de cortejos etnográficos, festas e romarias, sempre associado a trajes regionais ou vestes particulares, que completa e caracteriza. Assim, no século xx, o “ouro”, revela-se como uma forte presença nas festividades regionais do Norte de Portugal e de algumas localidades nas demais regiões, como o caso de que nos ocupamos aqui, no Centro do País.

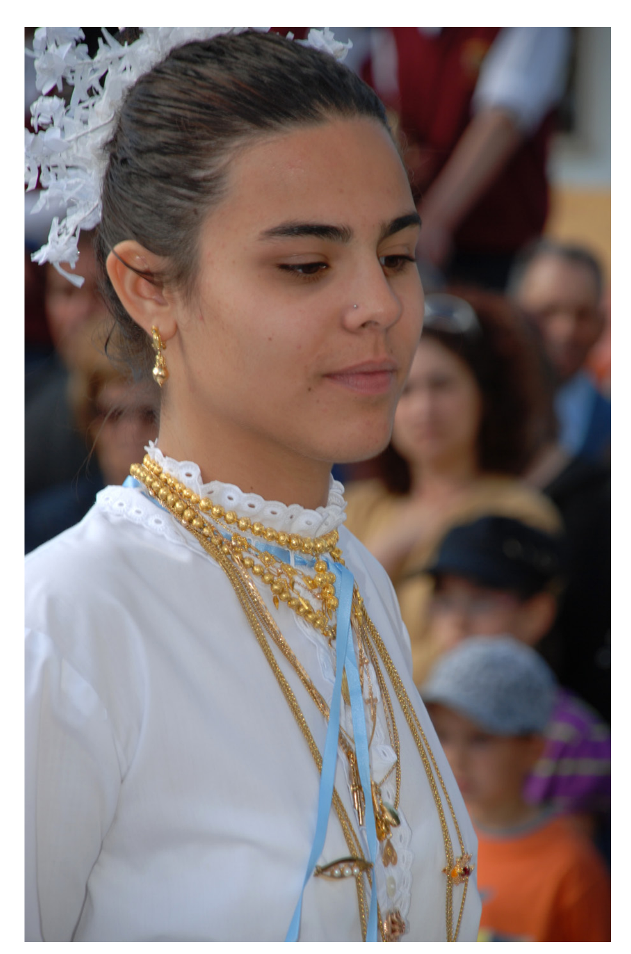


Figura 1. Jovem *bailarina da Dança das Virgens exibindo brincos de bolota, colares de contas, cordões, alfinetes de peito, entre outros ornamentos em ouro*. Lousa, 2009. Foto cedida por Teles Chaves.

A comparação entre o uso dos ornamentos áureos entre regiões tão díspares só é possível pela homogeneidade da panóplia de peças que constituem o chamado "ouro popular". Esta uniformidade provém da existência de dois grandes núcleos produtores no século xx, Gondomar e Póvoa de Lanhoso. Estes centros situam-se ambos no Norte de Portugal, sofrendo as mesmas influências culturais e técnicas. Por isso, produziram um conjunto uniforme de peças que os ourives ambulantes, especialmente oriundos da zona de Cantanhede, e os ourives feirantes disseminaram por todo o País. Estes factos levaram a uma homogeneidade dos ornamentos áureos em todo o território nacional, apenas pontuada por ocasionais especificidades locais relativas à sua forma de uso, como a que encontramos na Dança das Virgens (figura 1), na Lousa.

A génese do uso de ornamentos de ouro na Dança das Virgens

A Dança das Virgens (figura 2) integra-se num acontecimento anual, As Festas da Lousa[1], que oscilam entre a tradicional romaria e a festa litúrgica, tendo as danças que aí se realizam uma forte componente etnográfica e ritual.

A Lousa tem como padroeira Nossa Senhora dos Altos Céus, a quem os lousenses cumprem, anualmente, a promessa feita, há quase quatro séculos, da realização de uma festa no terceiro domingo de Maio.

De acordo com a lenda, relatada por Frei Agostinho de Santa Maria, no Santuário Mariano[2], pelos anos de 1640, no quinto mês do ano, houve naquela região uma praga de gafanhotos que tudo destruíam, desde ervas daninhas a sementeiras, causando o caos e a pobreza. Para solucionar o problema, os habitantes locais recorreram a Nossa Senhora dos Altos Céus, pedindo que intercedesse por eles. Como pagamento da intervenção divina prometiam a realização de uma festa com missa cantada, sermão, o Senhor exposto e igreja ornamentada, ao que a santa anuiu.

Reza a história que, no dia do milagre, todos os habitantes foram verificar o fim da praga, excepto um casal, Timóteo e Micaela[3], que, com as suas oito filhas, continuaram a dançar de alegria no adro da igreja, como forma de agradecimento a Nossa Senhora. Esta dança perpetuou-se pelo tempo, sendo até à actualidade oito as bailarinas que a integram.

---

1 A freguesia da Lousa situa-se a cerca de 15 km de Castelo Branco, sede do concelho, na região Centro (Beira Baixa) e sub-região da Beira Interior Sul de Portugal.

2 Vd. Maria, F. A. de Santa, *Santuário Mariano.* Lisboa: Officina de António Pedroso Galram, 1711, tomo terceiro, pp. 66-70.

3 Estes dois nomes próprios eram comuns na região e há quem defenda que aparecem na lenda não como um casal em particular, mas apenas como a personificação dos habitantes locais.



Figura 2. Jovens *raparigas executam a dança das Virgens*. Lousa, Castelo Branco, 2009. De notara as peças da ourivesaria popular que lhes adornam o peito e as orelhas. Foto cedida por Teles Chaves.

Além deste baile chegaram até nós mais duas danças associadas à primeira festividade, a Dança dos Homens[4] e a Dança das Tesouras[5]. Na actualidade realizam-se no domingo da festa, as duas primeiras, e na segunda-feira, a última[6]. A primeira dança é executada apenas por jovens donzelas, enquanto a Dança dos Homens integra três elementos masculinos e três femininos. Até ao ano de 2002 as personagens femininas desta dança –as *madamas*– eram interpretadas por rapazinhos vestidos de menina, posteriormente substituídos por três raparigas devido à relutância dos rapazes em continuarem a interpretar o papel feminino; já a Dança das Tesouras integra apenas elementos masculinos.

Peças de ouro usadas pelas bailarinas

Durante o século xx dizia-se que o ouro exibido pelas dançarinas –que constava principalmente do cordão–, peça primordial do ouro popular português-seria o seu dote e ainda hoje esse ornato constitui a base do seu adorno. Mas a tradição aponta o costume da ornamentação áurea

4 Não nos ocuparemos desta dança, mas queremos chamar a tenção para os três instrumentos particulares que integram a sua parte musical: os "trinchos", pandeiretas sem a pele central, as "genebres", espécie de xilofone pendurado ao pescoço e feito em madeira exótica e a "viola beiroa", todos próprios da região.

5 Enquanto as outras danças apresentam características religiosas e/ou guerreiras, conforme as interpretações, esta reveste-se apenas de uma índole lúdica.

6 Em tempos idos as danças executar-se-iam no adro da igreja e em frente às casas dos festeiros e das pessoas mas importantes da Lousa, que ofereciam aos dançarinos doces e vinhos. Actualmente tal não acontece, sendo apenas dançadas no adro da igreja. Vd. Costa, I. Leal da., As Danças Tradicionais da Lousa: Um Património da Beira Baixa. Castelo Branco: RJV Editores Lda., 2011, p. 36.

exibida durante a dança para a promessa feita pelo casal Timóteo e Micaela, no dia do prodígio, de que todo o lucro da colheita salva da praga dos gafanhotos seria para comprar ouro para as suas oito filhas. Versões mais recentes associam esta prática ao facto de a imagem da Senhora também exibir ouro na festa, proveniente dos ex-votos oferecidos[7], constituindo o uso público de ornatos em metal precioso pelas bailarinas apenas uma forma de a homenagear. Em qualquer das interpretações o uso de ornatos áureos aparece relacionado com a prosperidade económica da família da jovem que o exibe ou da própria região, baseada nas formas de entesouramento em ouro. Para esse uso festivo contribui também a utilização deste pecúlio como elemento ornamental, procedimento próprio de todas as classes que compõem o mundo rural.

A quantidade, a tipologia, a forma de colocação e a propriedade das peças de ouro exibidas durante a dança

Através das décadas a ornamentação áurea das participantes na Dança das Virgens ou das Donzelas, assim como das *madamas* da Dança dos Homens, manteve-se estável, compondo-se predominantemente de colares e voltas –aqui designadas por fios– e cordões de ouro. Estes seriam rematados por libras, cruzes, incluindo pequenas cruzes de canevão e resplendor, muito típicas da região Norte, medalhas de santos e borboletas, que rematam os cordões de acordo com a sua função original, e que aqui recebem a designação de "pestanas".

O conjunto de objectos que se pode observar ao peito das jovens da Lousa mostra algumas das tipologias próprias do núcleo original do "ouro popular" português, comuns aos lavradores de todo o País, tais como os referidos cordões, laças, libras ornadas, corações, cruzes barrocas e fios de contas. Porém, nesta localidade ocorrem, também, simultaneamente, peças dos anos 40 e 60 do século XX, cuja utilização abrange não só as usuárias do mundo rural centrado nos camponeses, mas também as populações burguesas, rurais e urbanas, incluindo as elites. Assim se justifica a inclusão de pequenos relógios de peito (figura 3), *esmaltes*[8] de várias técnicas, diversos berloques, presos à blusa, diferentes alfinetes e, ainda, fios requintados sem designação tipológica específica.

Além das peças mencionadas, pequenos colares de contas surgem como adornos de pescoço, mas sem a exuberância exibida nas regiões setentrionais, ou o apanágio que lhes concedem as mulheres da região de Viana do Castelo, a maior consumidora de "ouro popular" em Portugal. As gargantilhas também integram o espólio exibido; de notar, porém, que recebem essa denominação apenas os modelos compostos de pequenos pingentes de ouro a toda a volta, denominando-se "grilhões" as gargantilhas constituídas por um colar de ouro rematado por um laço frontal decorado com pedraria colorida. Este tipo de gargantilha, juntamente com o alfinete e os brincos a jogo, nesta região, designam-se por "conjunto", constituindo os adornos mais desejados e mais adquiridos na segunda metade do século XX, reflectindo o que aconteceu de norte a sul do País. Os cordões de lantejoulas, que remontam à época da ocupação romana, também integram o conjunto de fios usados pelas bailarinas, recebendo aqui a designação de grilhão. Esta denominação aparece em todo o País sempre ligada a um fio de certa envergadura, mas de características diferentes conforme as zonas.

As grandes peças de filigrana, tão características do Noroeste de Portugal, assim como os relicários e as enormes medalhas de gramalheira não são usadas pelas mulheres da Lousa, po-

7 Vd. Mota, R. M. dos Santos. Senhoras Ouradas do Norte de Portugal. *In* Sousa, G. de Vasconcelos. *Matrizes da Investigação em Artes Decorativas*. Porto: Universidade Católica Editora, 2010.

8 Peça produzida em esmalte ou pintada representando uma pessoa de família, geralmente o pai, o marido ou o avô.

dendo ocorrer, ocasionalmente, em tamanhos reduzidos. Os conjuntos ornamentais desta região caracterizam-se por uma teia de fios pontuada por pequenos ornatos, exibindo-se a delicadeza dos diminutos ornamentos e não a ostentação das grandes peças.



Figura 3. *Jovem bailarina da Dança das Virgens exibindo ornamentos tradicionais como o cordão, corações de filigrana, libras ornadas, cruzes barrocas e, ainda, pequeno relógio de peito. Nas orelhas brincos estampados e montados realçados por turquesas*. Lousa, 2009. Foto cedida por Teles Chaves.

A quantidade, a tipologia e a forma de colocação dos ornamentos de ouro no peito de uma bailarina revelam-se puramente arbitrárias, variando as opiniões de intervenientes e assistentes da dança quanto à quantidade de ornatos de ouro a exibir durante o baile. Nem todas concordam que seja necessário usar muito *ouro*, mas essa percepção muda de caso para caso e todas consideram que este é essencial à sua apresentação, não julgando, porém, que se sobreponha ao traje. Entre as participantes da Dança das Virgens não existe uma rivalidade relativa à quantidade ou qualidade do ouro exibido. Mas os familiares gostam de ver as filhas e netas bem ouradas, sentindo orgulho na sua apresentação esmerada e opulenta e constituindo o ouro uma parte integrante e indispensável no seu adorno. As mães das bailarinas, avós e as mulheres acima dos 50 anos de idade querem ver um peito bem ourado, enquanto as mais novas consideram que não é indispensável uma enorme quantidade de ornatos, tendo o seu número vindo a decrescer tanto por motivos económicos como estéticos. Tal não se verifica, ainda, nas romarias do Norte, principalmente no Minho, onde grandes quantidades de ornamentos cobrem o peito de muitas das mulheres que participam em cortejos ou desfiles etnográficos; facto que subsiste pela profunda e tradicional ligação da mulher nortenha à posse e exibição de ouro. Este sentimento, apesar de moldado pelos modos da sociedade actual, continua intrínseco no carácter das mulheres da região nortenha, principalmente acima dos 40 anos de idade, reflectindo-se nas jovens, senão no quotidiano pelo menos nas romarias.

Muitas das bailarinas lousenses exibem peças de família, enquanto outras recorrem ao empréstimo para se apresentarem convenientemente ouradas[9], situação também verificada nas romarias do Norte.

Para a dança das Virgens, a colocação dos ornatos não segue uma forma padronizada, registando-se, contudo, uma tendência para o uso de alfinetes colocados um de cada lado do

9 Nesta localidade, todas as famílias com suficiente poder económico tinham como tradição a aquisição de um cordão para presentear as filhas. Nos anos 50 do século XX esse costume ainda se mantinha, mas, por vezes, as raparigas não recebiam o cordão, mas outro bem igualmente dispendioso, como na família de Maria da Conceição Centeio Caroça Mendes, na qual duas irmãs receberam uma máquina de costura enquanto a terceira ficou com o cordão e os brincos da mãe.



Figura 4. *Jovem adornada com ouro.* De notar os dois alfinetes laterias que seguram os fios e "abrem" o ouro para que este tenha mais visibilidade. Lousa, 2009. Foto cedida por Teles Chaves.

colo, em simetria, para prender os cordões e para "abrir o ouro" (figura 4), num procedimento decorativo igual ao seguido pelas camponesas do Minho, ainda hoje visível em todas as mulheres que envergam o traje de lavradeira nos cortejos dessa região. Na Lousa, o comprimento dos fios exibidos durante o baile deverá rondar o cinto, sem que haja uma regra fixa para isso, encontrando-se alguns acima da faixa e outros ligeiramente abaixo da mesma, conforme o gosto da rapariga que os usa e o próprio comprimento do fio[10]. As peças de maior envergadura são colocadas na base do peito, enquanto as mais pequenas se distribuem pela parte superior, formando todas um eixo central ladeado pelos fios e constituindo estes os preceitos básicos da sua apresentação.

Os punhos e os dedos não recebem ornamentação alguma. No mundo rural estes ornatos não foram muito utilizados, pois estorvariam no trabalho, e a sua ausência nota-se, frequentemente, também em ocasiões festivas.

Nas orelhas apenas brincos se admitem, denunciando a conotação que as argolas ou arrecadas possuem com o trabalho e não com uma situação de festa. O mesmo critério é aplicado às arrecadas de bambolina, que sempre foram muito usadas na região através do século xx, mas que estão vedadas ao adorno das bailarinas que integram a dança. O uso de brincos compridos é

10 No espólio do ouro oferecido a Nossa Senhora dos Altos Céus encontram-se cordões com comprimentos variáveis, desde 1440 mm 1800 mm a 2000 mm. Tal inconstância numa peça com um comprimento absolutamente regular levou-nos a pensar que dos cordões se retiraria ouro para formar uma volta, provavelmente para oferecer à filha ou neta e que esta seria uma prática normal na região. Confrontámos um ourives local, António Varanda da Ourivesaria Álvaro, em Castelo Branco, que nos confirmou tal procedimento.



Figura 5. *Jovens exibindo diferentes brincos: brinco de pedras vermelhas, brinco de bolota e brinco "de bacalhau".* Lousa, 2009. Foto cedida por Teles Chaves.

obrigatório –se bem que o seu tamanho nunca atinja o dos exemplares nortenhos–. Nas orelhas das bailarinas podem ser apreciados vários modelos desde variantes do brinco folha de oliveira, enriquecido com pedras de cor, turquesas ou pequenas pérolas, brincos de bolota, brincos de pedras coloridas e pingentes a brincos estampados de forma triangular, apodados de "brincos de bacalhau" devido à sua semelhança com a forma deste peixe depois de seco (figura 5). Os brincos "à rainha", tão importantes no Norte, revelam-se aqui de pequenas dimensões e uso restrito. Salienta-se um modelo de pendentes de orelha, designado por brincos de "sino" semelhante aos brincos de "gaiola", que encontrámos na vizinha região de Nisa, no Alentejo. Tais peças não encontram eco no adorno das orelhas das mulheres do Norte, se bem que tenha aqui existido, no século XIX, um modelo semelhante, mas de execução e decoração mais aprimorado e mais próprio da burguesia.

Para as jovens da actualidade, que não possuem as orelhas furadas, são criados estratagemas para os suspender, quase sempre através do uso de um fio invisível que contorna a orelha, aparecendo o brinco pendurado na zona do lóbulo, como se estivesse preso pelo sistema tradicional. Tal processo utilizava-se, também, quando as *madamas* eram rapazes, uma vez que estas seguem a indumentária[11] e ornamentação áurea das donzelas. Esta forma de uso terá a sua génese no processo de suspensão das arrecadas castrejas e dos grandes brincos "à rainha" do Norte, quando estes apresentavam um gancho de suspensão supra auricular que ajudava a aliviar os lóbulos do extremo peso do ornamento.

---

11 A única diferença entre ambas as indumentárias consiste no facto das raparigas usarem a blusa por dentro da saia, enquanto as "*madamas*" a exibem por fora. Também a saia das primeiras é rematada por um folho, que não existe no traje das segundas, assim como as fitas azuis que adornam as apenas as donzelas.

A matéria-prima das peças de ornamentação exibidas durante o baile

O ouro constitui a matéria-prima base da ourivesaria apresentada pelas jovens da Lousa. Este material é também, de forma quase exclusiva, o utilizado para todo o conjunto do "ouro popular" português, não sendo nenhum outro empregue na manufactura integral da peça durante o século XX.

A prata não consta das matérias-primas usadas nos conjuntos ornamentais do "ouro popular", sendo, contudo, largamente utilizada em pequenos ornatos de filigrana, de várias tipologias, utilizados no quotidiano, principalmente, a partir do final da década 40 desse século. Este tipo de ornamentos não entra na panóplia de peças que adorna os trajes regionais de qualquer região do País, situação onde apenas o metal nobre se impõe. Porém, na actualidade, nas regiões onde se usa um grande número de ornatos ao meso tempo, é possível encontrar-se peças tradicionais executas em prata dourada e colocadas sob aquelas de ouro para aumentar a quantidade. Este procedimento não é prática geral nem muito apreciado.

Matérias-primas como o coral, o ónix, utilizado mas figas e nos brincos de luto, e o azeviche, que surge nalgumas figas, têm uma utilização apenas pontual, desligando a ourivesaria popular portuguesa do carácter profiláctico atribuído a estes materiais. A presença do coral é, porém, mencionada num texto de Luís Chaves, de meados do século XX, referindo que as "contas, ramos e figuras de coral [...] ao pescoço de crianças e em adereços de adultos, evitam encantos e conflitos[12]. Além desta alusão ao coral como elemento preventivo, Luís Chaves referencia os mesmos ornatos feitos em azeviche, igualmente com uma função protectora, e que também não chegaram até nós, excepto as figas, como já mencionado.

A presença massiva do ouro –metal de grande valor monetário– como matéria-prima da ourivesaria popular portuguesa, em detrimento da prata e de materiais com capacidades profilácticas e amuléticas, acentua a proeminente característica de reserva de valor, tornando-a uma dos atributos fundamentais do "ouro popular" português.

Conclusão

A interpretação da memória do milagre ocorrido na Lousa, no século XVII, o uso dos trajes cerimoniais e a exibição das peças de ouro popular, reflectindo no seu brilho formas de entesouramento, de exibição de riqueza e de afirmação social, tornam-se num momento especial na vida das jovens da Lousa que integram a dança. Essa circunstância constitui um motivo de orgulho, de respeito e de continuidade pelas tradições locais e, para algumas, é também um momento de comunhão com as suas mães –dançarinas no tempo delas–, uma ocasião de partilha de experiências sentidas em particular no momento em que se preparam, se vestem e se ouram numa intimidade de mulheres, de mães e de filhas e de membros numa cadeia de tradição.

No Norte do País o gosto pela exibição de ouro e a competição entre as mulheres que desfilam trajadas e ouradas estimulam um uso hiperbólico de objectos áureos. Na Lousa a relação com as peças áureas e o seu uso é mais comedida, menos aparatosa e com uma vivência mais intima. As duas práticas, porém, integram um sentimento comum, o apreço pelos adornos de

12 Vd. Chaves, L. Do colar de contas ao colar de pérolas. *In Ourivesaria Portuguesa*. Porto: Empresa de Publicidade do Norte, 3.º trimestre (1950), p. 169.

ouro de características populares que contribuiu para trazer o "ouro popular" à rua, justificando a continuidade da existência deste tipo de ourivesaria.

A ligação da mulher nortenha com os objectos áureos, assim como aquela sentida pelas mulheres da Lousa e, ainda, por diversos grupos socias espalhados pelo País, trouxe o ouro popular português ao século XXI. Este sentimento permitiu que todos os adornos que o integram sejam vividos plenamente pelas populações, seja sob um ponto de vista ornamental, de reserva de valor ou de interpretação de uma tradição, e não apenas observados em contextos museológicos ou colecções particulares, atribuindo a esta ourivesaria um carácter vivo e dinâmico.

Bibliografia

Chaves, L. (1950): "Do colar de contas ao colar de pérolas". In *Ourivesaria Portuguesa*. Porto: Empresa de Publicidade do Norte, 3.º trimestre.

Costa, I. L. (2011): da, *As Danças Tradicionais da Lousa: Um Património da Beira Baixa*. Castelo Branco: RJV Editores Lda.

Maria, F. A. de S. (1711): *Santuário Mariano*. Lisboa: Officina de António Pedroso Galram.

Mota, R. M. dos S. (2010): "Senhoras Ouradas do Norte de Portugal". In Sousa, G. de V. (ed.), *Matrizes da Investigação em Artes Decorativas*. Porto: Universidade Católica Editora.

Aderezos de aldeana. La joyería en el traje popular asturiano según las fotografías de Vicente Pérez Sierra (1867-1882)

Fe Santoveña Zapatero
Investigadora

Resumen: Juan de Dios de la Rada y Delgado describía en 1860 los collares de coral, de los que pendían figuras profilácticas y medallas con las que se adornaban y protegían del mal las asturianas de mediados del siglo xix. Los grabados publicados por José Cuevas en la revista *la Ilustración Gallega y Asturiana,* publicada entre 1880 y 1883, pusieron imagen a esas collaradas y así se han incorporado a las reconstrucciones historicistas de la indumentaria tradicional asturiana. Las fotografías de la época, sin embargo, ofrecen una imagen bien distinta. Sobrios relojes de cadena, pequeños guardapelos, camafeos sujetos con cinta de terciopelo, pendientes y algunas finas sartas de coral pegadas al cuello engalanaban a las mujeres asturianas de antaño. Una fuente documental la constituye el legado de Vicente Pérez Sierra, quien fotografió durante más de una década a las mujeres de Llanes, preparadas para el retrato con sus trajes de fiesta y sus mejores abalorios.

Abstract: Juan de Dios de la Rada y Delgado it was describing in 1860 the necklaces of coral, from which they were hanging prophylactic figures and medals with which they were making up and protecting of the evil the Asturian ones of middle of the 19th century. The engravings published by Jose Cuevas in the magazine the Galician and Asturian Illustration published between 1880 and 1883, put image to these collaradas and this way they have joined to the historicist reconstructions of the traditional Asturianclothin. The photographies of the epoch, nevertheless, offer a different well image. Sober clocks of chain, small lockets, fastened camafeos with tape of velvet, hanging and some thin strings of coral stuck to the neck were adorning the Asturian women of long ago. A documentary source constitutes it Vicente Perez Sierra's legacy, who photographed during more than one decade the women of Llanes, prepared for the portrait with his suits of holiday and his better abalorios.

Nota preliminar

La fotografía va ocupando cada vez más un espacio como documento histórico y antropológico. Más allá de ser ella misma un objeto de estudio al que se le han dedicado muchas páginas para contar su historia, la imagen fotográfica es hoy un elemento para analizar el pasado y el presente, entendiéndola no como hacía Cartier-Bresson, como si fuese un trozo de la realidad detenido en el tiempo, que puede serlo, sino como la pudo entender en su momento Susan Sontag. La fotografía es un producto realizado, manipulado y arreglado para obtener un fin, que crea en ocasiones una imagen que, si bien es cierta, no es real del todo, y da lugar a lo que Robert Draper, colaborador de la revista *National Gegraphic*, ha definido como las trampas de la verdad. En este texto se ha utilizado la imagen como fuente documental principal para argumentar y sostener una teoría, sin por ello perder de vista que la mayor parte de ellas son retratos, posados preparados para fijar una imagen de acuerdo a unos criterios estéticos e ideológicos diferentes en cada momento. Precisamente esta circunstancia, el haberse engalanado y preparado para

posar ante el objetivo con las mejores atavíos y adornos que se pudiera tener, no importa si hace de ello siglo y medio o apenas unos años, es una de claves que se manejan aquí como eje explicativo. Cada una de las fotografías irá identificada de acuerdo a su procedencia, número de registro si lo tuviera y las medidas de la misma si es que constan.

Debería resaltar también que este no es un estudio específico de joyería, pues ese no es mi campo habitual de trabajo ni tengo los conocimientos concretos necesarios para denominar y situar cronológicamente todas las piezas, pero en el transcurso del análisis de la formación y el desarrollo del traje asturiano como un concepto cultural e identitario, me he encontrado con el tema de las alhajas que lo acompañan regularmente. Como es un tema que de habitual no suele tener mucho espacio para ser debatido, me he aventurado a tratar aquí la cuestión, vista y entendida como una parte más el atuendo tradicional.

La joyería en la indumentaria tradicional asturiana

Juan de Dios de la Rada y Delgado daba en 1860 una descripción colorista del traje de los asturianos (1860:253):

> "Luciendo sus vestidos de fiesta. Los hombres con chaleco y chaqueta, o roja almilla, encarnada faja de estambre, calzón y botín alto de paño pardo, dejando escapar el blanco remate del interior del calzoncillo, zapatos de cuero o bien de madera en los malos días de invierno, la montera de paño negro forrada de pana o terciopelo del mismo color, tan característica de aquel país, y un largo y fuerte palo de encina por todas armas, pero que en sus robustas manos es tan terrible para la ofensa como útil para defender al asturiano, diestro en su difícil manejo: las apuestas labriegas con su corto zagalejo de bayeta encarnada o amarilla, sobre el que se ve una saya de estameña negra que deja ver el zagalejo, cotilla roja y camisa de largas mangas sujetas al cuello y puños con botoncillos de cobre o plata y encima de la cotilla el airoso dengue negro con orla de terciopelo del mismo color, cuyas largas puntas, después de cruzarse sobre el abultado pecho, van a atarse a la espalda en el talle, el pañuelo ajustado alrededor de la cara y atado encima de la cabeza, formándole un graciosos tocado y adornan su cuello sartas de corales, de las que algunas veces penden medallas o efigies de santos, hechas de plata. El traje de los aldeanos se engalana, en los que están solteros, con plumas de pavo real y ramos de siempre-viva en la montera, y cuelgan también del chaleco escapularios y cintas de varios colores tocadas a la Virgen de Covadonga o a otra devota imagen del país. También las mujeres adornan su cuello con estas medidas o colonias, así como suelen añadir al referido traje un jubón ancho de mangas y tela igual a la saya exterior que cuando no llevan puesto acostumbran a atar a la cintura". ·

Esta indumentaria así descrita pasaría a ser el traje canónico que hoy día se conoce como indumentaria tradicional asturiana, traje asturiano o traje del país. Fue fijado como tal por las élites culturales del Principado en los años sesenta del siglo XIX y, desde entonces hasta hoy, ha sufrido no diré que los cambios pero sí las diferentes interpretaciones que la sociedad, que lo ha identificado e identifica como propio, le ha dado en función de criterios políticos, ideológicos y estéticos. De estas diferentes maneras de vestir el traje asturiano dieron, y aún siguen dando, imagen referente las pinturas, los grabados y, sobre todo, la fotografía, que comenzaba su andadura profesional en Asturias al mismo tiempo que se fijaba el arquetipo de la indumentaria

asturiana[1]. Lo que se documenta en estas primeras instantáneas es tanto esa ropa identitaria por un lado, como el modo de vestir de las clases populares por otro, ya que para entonces la moda popular femenina había cambiado, pero no los elementos principales de la joyería que la acompañaba, como veremos a continuación.

Este trabajo se centra, precisamente, en las alhajas con las que aquellas mujeres campesinas y urbanas de las clases bajas se engalanaban tanto a diario como para los días señalados de ferias y fiestas y en cómo se ha interpretado su uso asociado con una moda popular anterior fijada como una vestido típico, centrándose en un lecto indumentario particular, el llamado específicamente "traje de aldeana"[2]. Conviene, sin embargo, hacer un repaso general a lo que fue el aderezo de la mujer asturiana de entonces.

Fuesen ricas o pobres, siempre procuraban tener unos pendientes. Muy apreciados fueron los de azabache –piedra de gran valor profiláctico contra el mal de ojo– montados sobre oro o plata, así como los de coral rojo cargados de no menor simbolismo para la salud. La forma habitual era la de un enganche con una fina bola bien lisa o facetada, de la que pendía un colgante en forma de lágrima. Si la mujer era soltera o formaba parte ya de un matrimonio, se podía saber por las llamadas arracadas de casada o arracadas maragatas, piezas de filigrana de plata con las que los mozos obsequiaban a sus pretendidas como prenda de matrimonio. Su nombre se debe a que muchas de ellas eran traídas de Castilla cuando los hombres marchaban en verano a realizar trabajos temporeros como el de la siega (Vigil, 1924: 47). Gausón Fernande (Fernande, 2007: 83) entiende que éstos eran los únicos que llevaba la mujer soltera y que los de lágrima o perilla eran también solo de soltera, cuando escribe:

> "Según fuesen los pendientes que una mujer llevase podía saberse si era soltera o casada. Si era soltera usaba los llamados perendengues, que eran unos pendientes con caídas, de filigrana de plata y oro y de azabache. Los más apreciados eran los denominados de tres caíes, también traían almendras de perla, rosetas de coral y perla y los aros denominados blingos o brincos. En caso de estar casadas portaban las denominadas arracadas, pendientes con forma de cuarto menguante que podían ser de oro, o plata con perlas o sin ellas".

Ninguna objeción a la descripción física hecha por Gausón Fernande, pero, sin aportar ninguna fuente documental que lo apoye, parece un poco arriesgado decir que solo las solteras llevaban pendientes con caídas o que la costumbre de llevar arracadas de casada fuera común a toda Asturias, puntos estos que se discutirán más adelante.

Dos fotografías dan muestra del uso de estas piezas. La primera es el retrato de boda de una pareja de Trubia, cerca de Oviedo, realizado por Ramón del Fresno en esta ciudad hacia 1880 y que pertenece al fondo de la fototeca del Museu del Pueblu d´Asturies. En ella se puede apreciar los llamados pendientes de lágrima o de caídas. Costaban de un enganche con una pequeña bola que, de acuerdo con la tradición, se utilizaban a diario, y de una perilla más o menos larga, que se colocaba en el enganche cada vez que se querían lucir en momentos destacados, como lo fue sin duda, acudir al estudio de un fotógrafo (figura 1). La segunda imagen corresponde a unos pesados pendientes de filigrana de oro, tomada también en Avilés en el

---

1 La primera galería la abrió en Oviedo Ramón del Fresno en 1859. Francisco Crabiffosse. *Historia de una profesión*. Oviedo. Fundación Municipal de Cultura. 1997.

2 Para diferenciarlo del traje asturiano, del país o indumentaria tradicional asturiana, se señalará siempre en cursiva, para singularizarlo como un atuendo específico.

estudio que Marceliano Cuesta tenía en la villa en 1867[3]. La mujer retratada lleva una fina cinta de terciopelo al cuello de la que pende un abalorio que la calidad de la reproducción no permite identificar (figura 2).

Los collares que se describen en los textos etnográficos[4] hablan de collaradas de coral, hiladas en varias vueltas y adornadas con medallas de vírgenes y santos, siguiendo la noticia dada por Juan de Dios de la Rada. Los grabados publicados por José Cuevas en la revista *Ilustración Gallega y Asturiana*, publicada en Madrid entre 1880 y 1883, recrearon estos grandes collares, que se representaron con gran riqueza. Como tal, se han incorporado a las reconstrucciones historicistas de la indumentaria tradicional asturiana, propiciada por los llamados grupos de investigación etnográfica surgidos tras la creación política de la autonomía y que realizaron intensas recogidas de datos de campo, referidos al baile y a la música en los años ochenta y noventa del pasado siglo, a la vez que seguían las descripciones del traje asturiano detalladas por Fermín Canella en 1908 (Canella, 1908: 17), por Fausto Vigil en 1924 y por Luis Argüelles ya en 1980, el cual toma como referencia principal los textos anteriores tanto de Canella como de Vigil (figura 3).



Figura 1. *Retrato de boda de una pareja de Trubia.* Ella lleva pendientes de lágrima. Ramón del Fresno e hijos, Oviedo, *ca.* 1885. © Fototeca del Museu del Pueblu d'Asturies.

La imagen que ofrece la fotografía de la época –situándonos a finales del siglo XIX, cuando se fija el arquetipo del traje asturiano–, sin embargo, es mucho más sobria, igual que la aportada por otro tipo de imágenes anteriores. Los retratos conservados de los años treinta y cuarenta del siglo XIX, apenas si lucen joyería y es notable la ausencia de estas vueltas de rojo coral. No las llevan las mujeres que protagonizan los grabados tantas veces utilizados como referencia para la descripción de esta indumentaria, fechados a finales del siglo XVIII y principios del XIX, como, por ejemplo, el que aparece en la *Colección de Trajes de España* firmado por Juan Carrafa y publicado en 1825. Lo que sí muestra el exvoto conservado en el Museo del Traje, Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico (Madrid) es una imagen de discreción. En él se aprecia una mujer con pañuelo blanco a la cabeza con lazada sobre la nuca, destacados pendientes de filigrana de oro y una fina collarada de coral ceñida a la garganta, sin que de ella pendan ninguna imagen o medalla. En el faldón se lee: "Padeciendo Rosalía Río= de San Andrés de Ceares= Tercianas de dos años siguiéndoles Flugo con Fiebre pútrida y sin la menos esperanza de vida ofreció este su retrato al SSt.ºCt.ª de Candás y al poco tiempo cobró salud. Año de 1842 (figura 4). El mismo tipo de finas y discretas hiladas que se pueden apreciar en los apuntes del natural tomados por

3 Marceliano Cuesta era su nombre, no es una errata y no debe ser corregido como Marcelino.

4 Lo mismo Fausto Vigil, que Luis Argüelles en *Indumentaria tradicional asturiana*. Gijón. GH, 1986, y después Gloria Roza en *Guía práctica de la indumentaria tradicional asturiana*. Oviedo. Conseyería de Xusticia, Seguridá Pública y Rellaciones Exteriores del Principau d'Asturies, 2006, y Gausón Fernande *op. cit.*



Figura 2. *Mujer con pendientes de filigrana de oro*. Marceliano Cuesta, Avilés, 1867. © Fototeca del Museu del Pueblu d'Asturies.



Figura 3. *Collarada reproducida según los grabados de José Cuevas y arracadas de casada en una reconstrucción historicista del traje asturiano*. © Archivo del Grupo Vezos Astures. Soporte digital. Arnaud Späni. 2004.



Figura 4. *Exvoto.* Adquirido en 1935, muestra a una mujer con pendientes de filigrana de oro y collar de coral ceñido al cuello. © Museo del Traje. CIPE. Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



Figura 5. *Dos mozas vestidas de asturianas*. Ambas llevan pesados collares de coral. Federico Conde Caminero, Oviedo, *ca.* 1895. © Fototeca del Museu del Pueblu d'Asturies .



Figura 6. *Un grupo de mujeres vestidas de asturianas*. Algunas de ellas llevan grandes collares a la moda del momento. Gijón, 20 diciembre 1917. © Fototeca del Museu del Pueblu d'Asturies.

Genaro Pérez Villamil en 1846, en los que la moza, sentada y ataviada con un blanco "solitario", y bajo la cual se lee "concejo de San Pedro"[5], lleva el mismo tipo de collar de dos vueltas apenas separado de la garganta.

Salvando las ya mencionadas publicaciones de José Cuevas, habrá que esperar hasta los retratos de Federico Conde Caminero para encontrar una imagen de estos collares, cortos, ceñidos al cuello y sin las medallas y crucifijos con los que habitualmente se representan las retratadas. En la instantánea de dos mozas vestidas de asturianas, la situada a la izquierda lleva al menos tres collares diferentes de varias vueltas, lo que le da un aspecto recargado, acentuado por el broche en forma de herradura y prendido en el cruce del dengue (figura 5). En los años siguientes, a finales del siglo XIX y principios del XX, el traje asturiano se adaptó a los gustos del momento, entremezclado con elementos modales de cada época. Así se puede ver en la fotografía que un coro de señoras dedicó en Gijón a los hermanos Bonet con motivo de las pascuas de 1917 (figura 6) que más recuerdan a las elegantes de los tiempos de Paul Poiret que a una campesina asturiana, o en la citada imagen de Conde Caminero, con los bien peinados cabellos, que tal parece que a la rapaza situada a la derecha se le va a caer el pañuelo de un momento a otro.

No consta en el registro fotográfico que la autora haya revisado hasta ahora ninguna collarada de amplias vueltas que cubra el pecho de la mujer y dela que pendan cruces, medallas u otros amuletos. Tampoco se ha encontrado registro de los mismos ni en las mandas matrimoniales ni en los inventarios de los testamentos correspondientes a la época que se cita. En una cata realizada en el Archivo Provincial de Asturias se han consultado documentos de esta índole entre 1839 y 1980 y no se ha encontrado rastro alguno de la presencia de estos collares ni otras alhajas

---

5 No hay ningún concejo de San Pedro en Asturias, pero sí que cerca de Oviedo, en las faldas del monte Naranco, se encontraba la parroquia de San Pedro de los Arcos, hoy integrada ya en el paisaje urbano de la ciudad. Dado que otras de las imágenes lleva debajo la identificación Corredoria, pueblo también cercano al mismo Oviedo, es posible aventurar esta identificación geográfica.

en general. Por el contrario, se da cuenta muy detallada de las piezas de plata de uso doméstico como candelabros y cuberterías recogidas normalmente en los inventarios bajo en nombre de joyería, o de las ropas dejadas por la difunta. Así en la relación que el escribano Pedro Félix Trelles realizó en febrero de 1839 de los bienes que por muerte había dejado María Fernández Tuñón, vecina que fue de la parroquia de Sograndio en Oviedo se lee, con su valor expresado en reales de vellón: “Ropas de uso de la difunta. Una saya de sayalín 12. Otra de estameña vieja 12. Otra de estameña verde 19. Una camisa y dos pañuelos viejos 6. Una almilla pajiza vieja 2”.

De la joyería, ni una sola palabra. Hay que hacer la salvedad de que se buscaron documentos pertenecientes a mujeres que no llevasen apellidos relacionados con las familias nobles o de posición económica destacada y reconocidas como tales en la época, por entender que sus ropas y joyas se corresponderían más con las propias y comunes usadas por las damas de posición, por lo que no se las clasificaría como alhajas populares. La mayoría de las mujeres que testaron lo hicieron como solteras, y muy pocas como viudas. También se consultaron los inventarios de bienes de algunos hombres en los que específicamente se indicaba que dichos bienes procedían del patrimonio de sus esposas. De la joyería, ni una sola palabra. Esto lleva a pensar tres cosas. La primera, que aún no se ha dado con ellas en el registro documental. La segunda, que se trataba de piezas que se donaban en vida a las generaciones siguientes, por no corresponder su uso a una persona de edad –de lo que no hay datos–. O bien que las pesadas collaradas de las asturianas no han existido nunca como tales, y se ha pasado de una descripción literaria, la de Juan de Dios de la Rada, a la imaginación artística de un grabador, José Cuevas. De sus dibujos publicados en una revista, la citada *Ilustración Gallega y Asturiana*, muy consultada por los historiadores y etnógrafos del Principado, es de donde parten las recreaciones historicistas actuales, sin que haya más datos que los ya reseñados y que sirven de repetida fuente documental para la descripción de la joyería en Asturias[6]. Lo mismo ocurre con el uso del rosario como un collar, muy utilizado hoy entre las asturianas que se visten con la indumentaria tradicional. Fausto Vigil no lo cita, ni tampoco lo recoge Guasón Fernande, ni su presencia se documenta en las fotografías del siglo XIX ni de principios del XX. Es posible que la interpretación de la letra del romance de la *Virgen Peregrina* con el que se acompaña el canto del baile del Corri-corri de Arenas de Cabrales –que comienza diciendo “Vi que bajaba de un cerro/ una hermosa perigrina/ con un infante pequeño/su madre un rosario al cuello”– haya contribuido a la aceptación de esta pieza como un collar, a lo que también parece haber ayudado el hecho de que siempre haya sido un elemento de prestigio y se le pueda tratar como un bien suntuario, al estar trabajados en ricas pedrerías, como el azabache y el coral, engarzadas en plata[7]. No consta tampoco ninguna descripción de la mujer asturiana de la época en la que se resaltase su fe religiosa, haciéndose acompañar continuamente de este símbolo de la devoción mariana; lo que no quiere decir que no los tuvieran o usasen, como lo demuestran ciertas piezas conservadas en la actualidad en manos privadas, algunas de gran riqueza y valor[8], y una de las pocas referencias documentales encontradas, si bien corresponden a una mujer de Cantabria[9].

---

6 Fausto Vigil describe los collares con las medallas y las cintas con colonias para atarlos que se corresponden directamente con los grabados de Cuevas. Es más interesante la nota que aporta sobre la descripción de la joyería en Asturias en 1517 dada por Luarent Vital con motivo del viaje de Carlos V, en la que ya describe cintas de azabache, ámbar o coral. Se puede ver que el gusto por estas piedras se mantuvo en el tiempo, aunque no se puede asegurar que su forma se fuese la misma a lo largo de trescientos años de cambios en el gusto y en la indumentaria.

7 En la Asturias de principios del siglo XX, según datos recogidos mediante encuesta y hasta el momento presente –no se puede afirmar esta costumbre en épocas anteriores– era propio de las madrinas regalar a sus ahijados el rosario con el que harían su primera comunión. La autora conserva el suyo, en cristal de roca y plata, que ha utilizado en más de una ocasión como collar con el traje asturiano.

8 Por ejemplo, Lucía Menéndez, natural de Oviedo, posee un rosario herencia de su bisabuela, natural del concejo de Villaviciosa, de grande bolas de azabache y pesada cruz de plata. Puesto al cuello, cae por debajo de la cintura.

9 Testamento dado por doña Josefa Juana Velarde en Santander en 1855: Un rosario de cuentas azules tasado al n.º 623 en 280. Archivo de José de Posada Herrera. Archivo Histórico Provincial de Asturias.

A finales del siglo XVIII y principios del XIX, Asturias era una de las regiones españolas con más baja renta *per cápita* del país. No sé si de la necesidad nació la virtud, pero lo cierto es que al contrario que en otras regiones de España, donde se documentan joyas de gran aparatosidad y sin duda elevado coste, en el Principado parece que no se dio esta misma riqueza. Los documentos históricos son pocos, las piezas que se conservan igual de escasas, especialmente en lo que se refiere a los collares[10], y las interpretaciones historicistas de lo que parecía nuestra gran baza en cuanto al ornamento –la collarada de coral de varias vueltas– tiene visos de haber sido más una invención artística y estética con influencias de la joyería castellana que una realidad cierta. Los textos en los que se apoyan las reconstrucciones actuales son de principios del siglo XX o de finales de la misma centuria, y se retroalimentan unos a otros; crean así un efecto diacrónico que conviene tratar con cierto cuidado. Lo mismo ocurre con las fuentes documentales utilizadas en el pasado, como es el caso de Fausto Vigil, donde la joyería del siglo XVI descrita por Laurent Vital con motivo de la llegada de Carlos V a España es traída a colación para explicar el adorno de finales del siglo XIX[11]. Una de las formas de acercarse al traje asturiano es también la tradición oral y en ella ha faltado siempre un estudio más pormenorizado de la joyería, quizás olvidada al dar por ciertas las informaciones recogidas en los textos antes citados. Mi propia experiencia en este campo es al abrigo del estudio del traje de aldeana en Llanes, para el que se solía guardar lo mejor, y en el resto de los días poca cosa. Como contaba Obdulia Santoveña en una entrevista a finales de los años ochenta del pasado siglo. *No teníamos mucho. Los pendientes, alguna sortijuca y los broches para el traje de aldeana. Y las pobres menos*[12].

Con todo, hay algunas cosas en las que parece que todo el mundo está de acuerdo con respecto al adorno femenino en la Asturias tradicional. En primer lugar, la importancia de los pendientes. Toda mujer, rica o pobre, busca tener esta pieza de joyería y es en la que la fotografía muestra más variedad y riqueza, dicha sea a la asturiana. En lo que también se coincide es en que la posesión de los preciados *perendengues* tenía bastante que ver el regalo que los mozos hacían a su novia. No solo en el caso de las arracadas de casada, sobre cuya exclusividad ya he mostrado mis dudas, sino de los pendientes en general. Una tonada, forma típica de la canción solista de la región, recoge en su letra como una mujer rechaza a un pretendiente precisamente por esta razón.

> *Tu non güelvas más a mio casa/ faciendo ruidu con les madreñes/ pues me dixeron que non tenies/ni pa mercame los perendengues*[13].

En segundo lugar, las flores. Un adorno sencillo, barato y que también parece tener alguna relación con la condición de casada o soltera. Un pequeño ramillete de flores frescas prendidas sobre el dengue ya servía para que su portadora se sintiese engalanada, si bien no se utilizaron tampoco de forma uniforme en toda Asturias. Al igual que este mismo elemento floral y otros semejantes, como el pañuelo o el abanico entre las clases acomodadas, nos encontramos con que la forma de colocarlas tenía su propio significado no muy secreto, pues se hacía de acuerdo a la rima:

> *Rabup´arriba, comprometida/ rabupabaxu, esperando ´l maju /rabu de llau, téngalucolocau*[14].

---

10 No confundir piezas antiguas contemporáneas del uso habitual del traje asturiano como la ropa ordinaria de cada día, con las piezas de joyería que posteriormente, ya como un traje identatario se asociaron con el mismo, antiguas desde nuestro punto de vista, pero no necesariamente herencias de un tiempo anterior.

11 En este sentido el libro de Gausón Fernande es una muy buena recopilación de textos y reseñas sobre el traje asturiano en general, pero sin el aparato crítico que debe llevar a utilizar fuentes demasiado antiguas para documentar hechos más recientes.

12 Obdulia Santoveña (1894-1994), natural de Vibaño de Llanes. La entrevisté varias veces a finales de los años ochenta y primeros noventa, con motivo de diferentes trabajos etnográficos.

13 Tu no vuelvas más a mi casa/haciendo ruido con las madreñas/pues me han dicho que no tenias/ni para comprarme los pendientes.

14 Rabo hacia arriba, comprometida/rabo hacia abajo, esperando al majo/rabo de lado, lo tengo colocado.

La gran olvidada normalmente en todas estas referencias a la joyería en el traje asturiano es la que utilizaba el hombre para su prestigio y lucimiento. Se suele tomar como referencia la leontina y el reloj de bolsillo, pero cabe preguntarse si este elemento no será más propio de las interpretaciones del traje asturiano hechas por la burguesía de finales del siglo XIX, realizadas para vestir y retratar a los niños asturianos y relacionadas con la música popular, representada en Asturias por la figura del *gaiteru* y de su inseparable compañero para amenizar las fiestas el *tamboriteru*, que como un elemento presente en las ropas de los hombres vestidos a la moda campesina de principios del siglo XIX. Y más olvidadas parecen las descripciones que hace del adorno masculino Juan de Dios de la Rada, de aquellos mozos que según el cronista "cuelgan también del chaleco escapularios y cintas de varios colores tocadas a la Virgen de Covadonga o a otra devota imagen del país", que hoy día no se reproducen en las reconstrucciones historicistas del traje de los hombres. Sin embargo, de su existencia pasada parece dar cuenta una tarjeta postal fechada en 1913.

Sentado, con el roncón de la gaita apoyado en el hombro, Ramón García Tuero, *el Gaiteru Llibardón*, posa junto a José García, *el tambor de l'Abadía*. Ese roncón de la gaita va adornado con una tira de madroños y lleva atados unos pompones de flecos. En su parte más baja lleva también una cinta a cuyos extremos están cosidas sendas medallas, sin que la calidad de la imagen nos permita ver a que advocación pertenecen (figura 7).

El traje de aldeana

Ni el rosario ni las collaradas formaron parte del historiado traje que se conoce específicamente como *traje de aldeana*, propio del Oriente de Asturias y particularmente de los concejos de Llanes y Cabrales. Yolanda Cerra Bada (Cerra Bada, 2009) sitúa el origen de este traje en el nacimiento de los llamados "bandos" de las fiestas llaniscas, agrupaciones surgidas de enfrentamiento político del siglo XIX:

> No puede olvidarse, en este sentido, el origen de estas fiestas. Nacidas de la rivalidad política en los inicios del liberalismo, estos primeros testimonios muestran la asociación temprana de los trajes de aldeana con los bandos primigenios de Llanes: la Magdalena y San Roque; nacidos en el año 1837 como fruto de la rivalidad política entre exaltados y moderados, pronto se extenderán a toda la población tanto desde el punto de vista social como geográfico, asentándose en las disputas intralocales de barrios –intramuros y extramuros– y desvinculándose más delante de lo puramente político. ·

En el estudio de Cerra Bada aparece repetidamente un nombre, el de la señora marquesa de Gastañaga y una fecha, la de 1862.[15] Según cita la autora, las crónicas de ese año dan cuenta de cómo las hijas de esta casa noble, así como las del señor gobernador, bailaban el Pericote "vestidas de aldeanas". Esta es la cuestión interesante, pues no se trata de cómo vestían las mujeres del mundo campesino y artesano de Llanes, sino en la trayectoria del uso de unas determinadas prendas que en un principio solo eran para "vestirse como las aldeanas", como las clases populares, para pasar luego a "vestirse de aldeana", esto es, con un traje específico utilizado en ciertos ritos de la religiosidad popular del oriente de Asturias y especialmente en la ofrenda de ramos, rito religioso por el cual se hace un ofrecimiento de pan, flores y otros productos de la tierra a un santo o Virgen, generalmente por una bondad alcanzada mediante la intervención

15 En aquella fecha ostentaba el título de marquesa de Gastañaga Amalia Lombán, esposa de Miguel de Vereterra y Carreño. Ciertamente, fueron padres de seis hijos, cuatro de ellos mujeres. Manuel García Mijares desarrolla un amplio estudio de la genealogía e hidalguía de esta familia en sus *Apuntes históricos genealógicos y biográficos de Llanes y sus hombres*.

de dicha imagen y a la que se le había hecho previamente una petición. Esta última forma es la que específicamente se debe llamar *traje de aldeana*.

Centrándonos en la villa de Llanes como foco difusor, la documentación fotográfica para estos primeros tiempos es prácticamente inexistente, al carecer de fotógrafos estables en la localidad, pero en fechas muy próximas a ese 1862, ya se documentan profesionales del nuevo arte del positivado en la villa. Uno de los pioneros de la misma fue Vicente Pérez Sierra, quien servirá de base documental principal para la argumentación sobre la joya en el *traje de aldeana*. Era natural de Valladolid y los primeros datos lo sitúan en Llanes en 1865 ejerciendo como ambulante. Se sabe que se casó en esta misma villa y que en 1867 ya está definitivamente establecido, año en que abre un estudio fotográfico ayudado por su mujer, compaginando así la tarea de retratista con la de maestro, por lo que cabe pensar que muchos de los retratos que llevan su sello serían hechos por la esposa y no por el propio fotógrafo. Cerraría la galería en 1883, trasladándose como inspector de escuela a Lugo (Iglesias Salvado y M. Juan, 2008: 133). Tres años después otro maestro de escuela, Daniel Álvarez Fervienza abre su propio estudio en la villa llanisca, que cerrará en 1899. Para entonces ya trabajaban o habían trabajado en la misma otros fotógrafos conocidos, como Baltasar Cué, un joven Cándido García o el misterioso Gilardi, del que hasta el momento se tienen muy pocas noticias, por no decir que ninguna. Lo mismo que ocurre con la marca Foto Durantes, del que tampoco se conocen muchos datos y que, por estética, podemos situar en los mismos tempranos años en los que comenzaba Pérez Sierra[16]. Este repaso a los profesionales llaniscos de finales del siglo XIX viene a propósito de las fechas que, en función de la estética fotográfica, se atribuirán a algunas de las imágenes utilizadas para articular el argumentario, tomando como referencia las de fecha bien conocida, porque la lleven escrita o por el tipo de formato particular de las mismas, con las que se puede comparar la ropa y el *atrezzo* del retrato. En diferentes textos utilizados para hablar del traje asturiano, incluido el *de aldeana*, muchas de las fotografías no se fechan, utilizando en ocasiones la de 1890 como un comodín, independientemente de que se puedan utilizar distintas técnicas para aproximar otra datación diferente. Parece olvidarse que tanto la década de los setenta como la de los ochenta del siglo XIX contaban con profesionales que retrataron a la gente al gusto de la época.



Figura 7. *Ramón García Tuero, el gaiteru Llibardón y José García El tambor de l'Abadía*. Del roncón de la gaita pende una cinta con dos medallas. © Fototeca del Museu del Pueblu d´Asturies.

16 Se toma aquí como referente documental el archivo fotográfico del semanario *El Oriente de Asturias*. Su fondo no está inventariado de acuerdo a ninguna norma establecida, carecen de número identificativo y las fotografías de encuentran recogidas en álbumes rotulados de acuerdo a una temática general, indianos, fiestas, etc, de acuerdo con el criterio de su recopilador Manuel (Lolo) Maya.

Así, la fotografía de una mujer joven identificada como la tía Filomena, inventariada con el número 21 416 de la colección del Museu del Pueblu d'Asturies, puede ser fechada hacia 1875, tanto por el autor, Pérez Sierra, como por la estética del estudio que carece de los forillos que se pondrán de moda más tarde, como por el soporte final, un modelo de carta americana que había comenzado a circular en Asturias por lo menos a partir de 1875[17]. Además, viste un traje que, en una comunicación personal durante un encuentro a mediados de los años noventa del pasado siglo, Concha Casado definió como "traje de una burguesita acomodada de villa". No es gratuita esta cita, pues si algo es evidente en el proceso de pasar de una indumentaria popular a una indumentaria ritual, es que nunca es un transformación clara y sencilla, sino tan compleja como la propia sociedad que la protagoniza, en la que se entremezclan gentes de la alta sociedad, intelectuales, comerciantes, los parientes indianos enriquecidos, los familiares emigrados a Madrid y por supuesto, el pueblo llano en sí mismo, componiendo un movimiento de arriba abajo en el que las modas pasan de una interpretación idealizada del mundo campesino hecha por las clases poderosas, a ser copiado y reinterpretado de nuevo por las mismas gentes que en un principio le dieron origen.

Al igual que ocurre en otras partes de Asturias, la forma de vestir de los llaniscos a principios del siglo XIX se corresponde con las del resto del Principado, que enlaza con las modas populares españolas del momento. Si bien no tenemos documentos gráficos del momento aquel en que la marquesa de Gastañaga instaba a vestirse como las aldeanas, estas se hallaban inmersas en el proceso de cambio que iba desde el traje abierto con manga al descubierto que dejaba ver la ropa interior, a uno más cerrado que ocultaba la misma. Junto a las mujeres que lucían jubón con manto, estaban también quienes llevaban el mismo con dengue y sobre todo, las que ocultaban el blanco de las camisas con una chaquetilla. Es este atuendo el que centra la atención. No se debe confundir esta chaquetilla cerrada en el delantero y normalmente escotada y de cuello vuelto, perteneciente a un momento modal más reciente que el del dengue, y con el que convive un tiempo (Roza, 2005: 43) con la que se utiliza en el *traje de aldeana* específico del Oriente de Asturias.

Este consta de una saya con amplio vuelo, mandil pequeño y de variada forma en su corte, una camisa interior con manga larga que no asoma al exterior, justillo de tela labrada, dengue muy ceñido al cuerpo y una chaquetilla ajustada. Esta es en realidad un bolero, que apenas cubre el pecho y que remite a las prendas de la tradición de los majos del siglo XVIII, institucionalizada en la Casa Real, entre otros actos, a través de los trajes que le fueron oficialmente obsequiados a la infanta Isabel en los viajes realizados por la familia real a distintas provincias españolas a finales de la década de los años cincuenta y en la de los primeros sesenta del siglo XIX, algunos de los cuales se guardan en el Museo Nacional del Traje (Seco 2021). Esta moda goyesca o bolera que había gozado de gran popularidad a finales del siglo XVIII en España, como ejemplo de lo nacional y castizo frente a las ideas progresistas que venían de la Francia revolucionaria, van a conocer en el país vecino un resurgimiento de manos de una personalidad muy influyente en la moda femenina de la época, la granadina Eugenia de Montijo, esposa del emperador Napoleón III. François Boucher (Boucher, 1967: 386) escribe:

17 Una de las más antiguas imágenes sobre este soporte se encuentra en la fototeca del Museu del Pueblu d'Asturies y corresponde al fotógrafo asentado en Gijón José Bastide, quien abrió estudio en esta misma fecha de 1872. La fotografía se fecha en 1875, por lo que es la que se toma como referente +/- cinco años para las cartas americanas que se utilizan en este texto, que coincide además con el periodo en el que Pérez Sierra tuvo abierto su estudio.

"La emperatriz tenía un elevado concepto de su papel de soberana y la indumentaria era a sus ojos uno de los elementos más importantes y así dirigió la moda tanto en lo que se refería al traje de ciudad como al de corte. Cuando se apasiona por María Antonieta y hace preparar en Las Tullerías, hacia 1865, por el arquitecto Lefuel, unos salones estilo Luis XVI, ella lleva con gusto pañuelos anudados en punta en la cintura, imitando a la infortunada reina, y hace adoptar seguidamente, para el día, unas faldas más cortas y pequeños chalecos abotonados y ajustados que se trasformaban en los chalecos a la zuava o a la Garibaldi o boleros españoles".

Más que un asunto ocasional, parece que la moda de las chaquetillas cortas asociadas con los trajes populares fue un hecho intencional importante en los años sesenta del siglo XIX, propia de la forma en la que las clases altas y acomodadas interpretaban los trajes campesinos de entonces con los que se vestían, cabe decir que se disfrazaban, para asistir a los festejos, romerías y verbenas propias del pueblo llano. En Llanes, más que transformarse inicialmente en el canon del *traje de aldeana*, se utilizó como una indumentaria señalada y de prestigio por los distintos estamentos sociales, por lo que el concepto intelectual y físico de traje asturiano o traje del país discurrirá en esta comarca por caminos diferentes a los del resto de Asturias. En el trascurso de las décadas siguientes terminó por transformarse en el atuendo obligatorio para participar en la ofrenda de ramos y otros ritos festivos, así como la forma habitual de ataviarse para la interpretación de los bailes típicos de la zona, como el ya citado Pericote de Llanes o el Corri-corri de Cabrales, al mismo tiempo que se asociaba con ella una joyería específica que se lucía, en muchas ocasiones, exclusivamente con el mismo. Este no fue un cambio rápido, sino desarrollado a lo largo de años y como su uso ha continuado vigente desde entonces, el *traje de aldeana* es un elemento de la tradición vivo, capaz de adecuarse a los gustos de las mujeres que lo visten y han vestido a lo largo de más de 150 años de existencia, fijándose definitivamente el estándar arquetípico en los años ochenta del siglo XIX, en los que la chaquetilla se dobla totalmente sobre el hombro, dejando ver las ricas mangas de la camisa y las cintas de terciopelo y pedrería se utilizan ya habitualmente para adornarlo en los bajos de la falda, chaquetilla, mandil y dengue, constituyendo este adorno por sí mismo una verdadera alhaja cosida a la tela. Así se puede ver en la fotografía fechada hacia 1895, firmada por Cándido García y procedente del archivo del semanario *El Oriente de Asturias,* en la que aparece Francisco Álvarez Lavandera, Pancho el Barrileru, un conocido bailarín de la época, rodeado de mozas *vestidas de aldeanas* (figura 8). Entiendo que este tema, controvertido y complejo, es para desarrollar en otro momento, por lo que me centraré en los años sesenta y setenta del siglo XIX, cuando todavía no era un traje ritualizado pero sí singularizado, y en uno de los elementos específicos del mismo, la joyería que lo acompaña.

Estos aderezos se pueden apreciar en las fotografías de Vicente Pérez Sierra, llamando la atención de nuevo sobre la discreción y sobriedad de las mismas, un rasgo que sí parece común a la mayor parte de Asturias, frente a la exuberancia de algunas reconstrucciones historicistas contemporáneas. Sobrios relojes de cadena, pequeños guardapelos, camafeos sujetos con cinta de terciopelo, pendientes y algunas finas sartas de coral pegadas al cuello engalanaban a las mujeres vestidas con el traje de chaquetilla bolera, el traje de aldeana.

En la carta de visita coloreada de una mujer tomada por el fotógrafo vallisoletano hacia 1870, se puede ver cómo esta lleva pendientes de lágrima de coral rojo, un collar de dos vueltas del mismo material ceñidas a la garganta más que holgadas y un reloj de cadena al cuello y prendida ésta con un gran broche en el cruce del dengue. Prácticamente las mismas que las que luce otra mujer ataviada con el mismo tipo de indumentaria y luciendo el mismo tipo de joya, destacando aquí que bajo la saya lleva una burguesa crinolina para darles vuelo, representando



Figura 8. *Mozas vestidas de aldeana con su aderezo de finos collares y reloj de cadena, posan junto al conocido bailarín de la época Pancho el Barrileru.* Cándido García, Llanes, *ca.* 1895. © Archivo de *El Oriente de Asturias.*

fotográficamente el carácter sincrético y socialmente transversal con el que desde un primer momento parece haber contado esta indumentaria. En cuanto a la joyería poco va a cambiar. A medida que el traje se modifica, desprendiéndose de la chaqueta y colocándola sobre el hombro, las discretas vueltas de pedrería puestas al cuello se van entremezclando con otros elementos como cadenas de oro, particularmente llamativa la lleva la moza fotografiada hacia 1875, y el terciopelo del que pende una medalla, un crucifijo, un camafeo o un guardapelo se van haciendo habituales, conservándose la costumbre hasta hoy en día (figuras 9 y 10).

Estos guardapelos o pequeños portarretratos, que en ocasiones colgaban al final de la larga cadena del cuello como el reloj, eran traídos como regalo por novios y familiares de Castilla durante los trabajos estacionales del verano a los que se aludía antes con respecto a las arracadas de casada, y no todos eran regalos entendidos como una muestra formal de las intenciones de matrimonio, pues algunos podían ser obsequios de padres, hermanos u otro tipo de parientes cercanos. En algunas de estas fotografías se ve a la mujer apoyando la mano en el hombro del esposo adornada con pendientes de lágrima, por lo que quizá sea un tanto radical atribuir este tipo de joya únicamente a las mozas solteras, mientras que las arracadas maragatas son difíciles de encontrar en los retratos de mujeres ataviadas con esta indumentaria, lo que no quiere decir que no estuviesen presentes en Llanes con el valor de aderezo de casada que se les atribuye en otras partes de Asturias, sólo que su presencia en las fotografías no es especialmente llamativa[18]. Sin embargo, en muchas de ellas se puede apreciar a mozas jóvenes y mujeres mayores con unos ricos pendientes de filigrana de oro. También fue frecuente que estas alhajas fueran enviadas por los parientes emigrados a la capital de España o a las Américas. Así, María Amieva Alonso, nacida

18 Aunque no son específicas de Llanes, en el Museu del Pueblu d'Asturies se conservan bastantes fotografías hechas con motivo de la boda, entre 1875 y 1890, en las que muchas mujeres llevan pendientes de caída en forma de perilla y no las arracadas que deberían ser preceptivas.



Figura 9. *Retrato coloreado de una mujer con traje de chaquetilla bolera y aderezo de joyería para este traje.* Vicente Pérez Sierra, Llanes, *ca.* 1870. © Archivo de *El Oriente de Asturias.*



Figura 10. *Mujer vestida de aldeana con la chaquetilla al hombro.* Luce al cuello una pesada cadena terminada en dos cabos y un camafeo. Vicente Pérez Sierra, Llanes, *ca.* 1875. © Archivo de *El Oriente de Asturias.*

en 1896 y fallecida en 1980 en Debodes, en la llanisca parroquia de Caldueño –mi abuela– contaba repetidamente como en la Guerra Civil le habían robado un pañuelo de seda y un camafeo que un primo suyo le había traído del servicio militar en África, así como una medalla de la Virgen, no especificaba bajo qué advocación, que su hermano Manuel le había enviado desde Tres Arroyos, en Argentina. Todo ello lo utilizaba para *vestirse de aldeana* exclusivamente y sentía gran pena porque no me lo podía pasar a mí en herencia, de la misma manera que me legó su traje, transformado y adaptado por mi madre y que usé durante mi infancia para tocar los ramos.

Herencia y tradición en una indumentaria barroca y recargada en sí misma, pero bastante alejada de la aparatosidad y riqueza en la joyería con la que han contado otras indumentarias españolas.

Bibliografía

Argüelles, L. (1986): *Indumentaria tradicional asturiana*, Gijón: GH.

Boucher, F. (1967): *Historia del traje en Occidente desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Barcelona: Montaner y Simón.

Canella. F. (1894-1901): “De vita e moribus”. *Revista Asturias.*

Carrafa, J., y Rivelles y Helip, J. (1825): *Colección de trajes de España*, Madrid: Real Calcografía.

Casado Lobato, C. (1991): *La indumentaria popular en las comarcas leonesas,* León: Diputación Provincial.

Cerra Bada, Y. (2009): “Aldeanas y porruanos, vestidos para el ritual festivo”. *Revista Bedoniana*, pp. 179-205.

Crabiffosse Cuesta, F. (1996): *La fotografía en el siglo* XX. En Barón, J. (ed.). *El Arte en Asturias a través de sus obras*. Oviedo: Prensa Asturiana.

– (1997): *Historia de una profesión. Los fotógrafos en Oviedo*. Oviedo: Fundación Municipal de Cultura.

– (2000): *Historia de la fotografía en Gijón* (1839–1936). Gijón: TSK, S.A., Museo Casa Natal de Jovellanos.

Cruz Cano y Olmedilla, J. (1777): *Colección de trajes de España tanto antiguos como modernos. Que comprehende los de todos su Dominios: Dividida en dos volúmenes que comprende ocho quadernos de a doze estampas cada uno*. Madrid: Casa de M. Copin.

Cué Fernández, B. (1995): *Tipos populares de Llanes: 1885-1990*. Edición de Juaco López Alvares y Francisco Crabiffosse Cuesta, Gijón: Muséu del Pueblu d’Asturies.

Fernande Gutierri, G. (2007): *El paxelluasturianu o traxe’lpais*. Oviedo: Cajastur.

Fontanella, L. (1981): *La historia de la fotografía en España desde sus inicios hasta 1900*. Madrid: El Viso.

García Mijares, M. (1990): Apuntes históricos, genealógicos y biográficos de Llanes y sus hombres. *Temas Llanes* n.º 50. Llanes: El Oriente de Asturias.

Hobsbawm, E. (2013): *La invención de tradi*ciones. Disponible en Internet: <http://www.omegalfa.es>. [15 de noviembre de 2013].

Iglesias Salvador, J. L.; Juan Borroy, V. (2008): “Mestres de España (IV)”. *Sarmiento* n.º 11, p. 133.

Jiménez Mancha, J. (2007): *Asturianos en Madrid. Los oficios de las clases populares (siglos* XVI-XX*)*. Gijón: Museu del Pueblu d’Asturies.

Lara López, E. L. (2005): “La fotografía como documento histórico-artístico y antropológico. Una epistemología”. *Revista de antropología experimental*, 55, pp. 10-20.

Laver, J. (1995): *Breve historia del traje y de la moda*, Madrid: Cátedra.

López Mondéjar, P. (1997): *Historia de la fotografía en España*, Madrid: Lunwerg Editores.

Martínez Zamora, E. (1994): “La indumentaria en Asturias”. *Enciclopedia de la Asturias popular.* Oviedo: La voz de Asturias.

Menéndez de la Torre, H.; Quintana Loché, E. (2008): *Las ofrendas de ramos en Asturias*. Gijón: Fundación Municipal de Cultura.

Mijares Mijares, F. (1990): “Monografía geográfico-histórica de Llanes”. *Temas Llanes*, n.º 37. Editado por *El Oriente de Asturias*. Llanes.

Montoto, M. (1995): *Una visión fotográfica de Asturias. (1900-1925)*. Edición de Juaco López y Francisco Crabiffose, Gijón: Museu del Pueblu d’Asturies.

Otero Vega, E., y Fernández García, F.; Fernande Gutierri, G. (2011): *Cancionero de la Gaita asturiana. I Historia y Usos*, Xixón: Museu del Pueblu d’Asturies.

Parcerisa, F. J., y Piferrer, P. (1839-1865): *Recuerdos y bellezas de España : obra destinada para dar a conocer sus monumentos, antiguedades, paysages, etc., en láminas dibujadas del natural y litografiadas por F. J. Parcerisa y acompañadas con texto por P. Piferrer*, Barcelona: Joaquín Verdaguer.

Pérez San Martín, E.; Pérez de Castro, J. L. (1983): “Las cintas en la tradición asturiana”. *Actas del 1.er Congreso Ibero-Americano*, pp. 509-516.

– (1987): “El cabello femenino en la tradición asturiana”. *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos,* 123, pp. 803-826.

Racinet, A. (1984): *Historia del vestido,* Madrid: Libsa.

Ridaura Cumplido, C. (2002): “La importancia de la moda femenina burguesa a mediados del siglo xix en Valencia”, *Ars Longa*, 11, pp. 65-74.

Rodríguez Muñoz, J. (1992): *Asturias. Fotografías y relatos de Laureano Vinck. Colección de Octavio Vinck García,* Oviedo: Silverio Cañada Editor.

Rojo Borbolla, M. (2007): *Fotografías de la vida campesina. Puertas de Cabrales 1904–1913*. Ed. de Juaco López Álvarez, Gijón: Museu del Pueblu d’Asturies.

Roza Cuesta, G. (2006): *Guía práctica de la indumentaria tradicional asturiana,* Oviedo: Conseyería de Xusticia, Seguridá Pública y Rellaciones Exteriores del Principau d’Asturies.

Seco, I. (2012): Algunas consideraciones sobre el empleo simbólico y político de la indumentaria popular en la época de Isabel II [Conferencia inédita, III Curso de Indumentaria Popular. Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico, Madrid, 2012].

Sontag, S. (2005): *Sobre la fotografía,* Madrid: Alfaguara.

Sousa Congosto, F. de (2007): *Introducción a la historia de la indumentaria en España,* Madrid: Istmo.

Torres Díaz, F. (1999): *Crónica de un siglo de fotografía en España. 1900-2000,* Barcelona: Fropen.

Vigil Álvarez, F. (1924): *Trajes y costumbres asturianas*. Oviedo: Imprenta La Cruz.

Joyería *Art Decó:* nuevas modas, nuevas joyas

Inmaculada Aroca Bernabéu
Docente e investigadora de la historia de la joyería

Resumen: En la Exposición Internacional de Artes Decorativas del año 1925 en París, tiene lugar la presentación oficial de un nuevo estilo artístico denominado *Art Decó*. Por primera vez, la moda y la joyería entendidas como manifestaciones artísticas tienen una presencia independiente. Las novedades de moda se exhibieron en el Pavillon de l'Elégance, circunstancia aprovechada por algunos joyeros, caso de Louis Cartier, que decidieron incluir sus creaciones en dicho espacio, al concebir ambas manifestaciones como artes convergentes. De esta manera, la nueva moda femenina, desafiante ante las normas sociales convencionales, influyó decisivamente en las nuevas tipologías joyeras destinadas a realzar y adornar las partes del cuerpo femenino que ahora son exhibidas públicamente. Asimismo, la nueva estética de estas piezas, resultado de la asimilación de las características propias del estilo *Art Decó,* sitúa a la joyería como una expresión artística de primer orden y convierte este período en uno de los más fascinantes y evocadores de toda su historia. La ponencia desarrolla las características de la joyería de este periodo, así como las tipologías surgidas como consecuencia de la nueva moda.

Abstract: At the International Exhibition of Decorative Arts in Paris in 1925, the official launch of a new artistic style called *Art Decó* occurs. For the first time, fashion and jewelry understood as art forms, have an independent presence. New fashions were exhibited in the *Pavillon de l' Elegance*, a fact exploited by some jewelers, as the case of Louis Cartier, who decided to include his creations in that area, both conceived as convergent arts demonstrations. Thus, this new female fashion defiant of conventional social rules, influenced decisively jewel's new types designed to enhance and adorn the female body parts which are now publicly displayed. Also, the new aesthetic of these pieces, result of the assimilation of the characteristics of the *Art Decó* style, located at the jewelry as an artistic expression of the first order and made of this period one of the most fascinating and evocative in its history. The paper develops the characteristics of jewelry from this period, as well as the types that arise from the new fashion. The conference develops features jewelry from this period, as well as the types that arise from the new fashion.

Exposición Internacional de 1925, moda y joyería: artes convergentes

En la Exposición Internacional de Artes Decorativas del año 1925 en París, tiene lugar la presentación oficial de un nuevo estilo artístico denominado *Art Decó*. Este estilo se puede considerar como el último estilo "total" que se desarrolla en el siglo xx, ya que su objetivo era unir las Bellas Artes con las artes aplicadas, romper las fronteras entre las mal denominadas artes mayores y artes menores. Así, el arte podría llegar a cualquier objeto de uso cotidiano con el fin de hacer la vida más agradable y placentera. Este nuevo estilo se va a caracterizar por dotar a todas las posesiones materiales de conceptos como exquisitez, elegancia y sofisticación. Con estos conceptos presentes, el estilo *Art Decó* encontrará en el ámbito de la joyería uno de los ámbitos donde mejor expresarse, y demostrará así que las joyas son una expresión artística de primer orden; este periodo se convertirá en uno de los más fascinantes de toda la historia de la joyería.

En esta exposición parisina, tanto la moda como las joyas se entendieron como manifestaciones artísticas, ya que tuvieron sus pabellones correspondientes en los cuales se presentaron sus novedades. Los diseñadores de moda lo harían en el Pabellón de la Elegancia y los joyeros en el Pabellón de Joyería del Grand Palais, un pabellón diseñado por el arquitecto Eric Bagge, en el que destacaban especialmente el diseño de las vitrinas y una espectacular lámpara central de estilo geometrizante propio de la estética *Decó*.



Figura 1. *Collar Berenice. Cartier*. Platino, esmeraldas, diamantes y perlas. Presentado en la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París. 1925.

Un hecho insólito que debemos destacar fue la decisión que tomó Louis Cartier de exponer sus novedades –entre las que destacamos el collar *Berenice* (figura 1), un collar de diseño absolutamente innovador, pues consistía en una banda abierta que colgaba por la espalda femenina– no junto con sus colegas joyeros, sino en el Pabellón de la Elegancia, con los diseñadores de moda. Cartier concebía la moda y las joyas como artes convergentes. Este fue el inicio de varias colaboraciones entre ambos mundos, el de la joyería y el de la alta costura, que unieron sus fuerzas para exhibir sus creaciones. De esta manera, en 1927 Jean Patou mostró sus vestidos acompañados por las joyas a juego creadas por Georges Fouquet y poco después, en 1931, Jeanne Lanvin exhibió su obra junto a las creaciones de Boucheron.

Esta es la perspectiva que hay que tener en cuenta para comprender las nuevas tipologías joyeras que se crean en la joyería *Art Decó,* ya que éstas no se pueden entender si no se tiene presente la nueva moda de estos años 20.

Nuevas modas

La moda femenina en la década de los 20 sufre un cambio transcendental en la historia de la indumentaria femenina, debido a toda una serie de transformaciones históricas, económicas y sociales desencadenadas desde el estallido de la Primera Guerra Mundial; surge así, un nuevo concepto de vestir. La mujer en estos momentos, obligada a incorporarse al ámbito laboral y a asumir un rol hasta el momento propio de los hombres, se ve en la necesidad de vestir unas prendas cómodas, prácticas y sencillas que le permitan una mayor libertad de movimiento corporal para desempeñar sus nuevas tareas, y para ello era necesario liberarse de una prenda íntima opresiva: el corsé. Esta nueva moda, que surge en un primer momento como consecuencia de unas razones de tipo económico y social, acabará influyendo en la creación de una nueva forma de vestir caracterizada por una silueta tubular, estilizada, alargada, que no marca ninguna zona femenina del cuerpo.

En este contexto, aparecen toda una serie de mujeres diseñadoras como fue el caso de Coco Chanel, Elsa Schiaparelli, Callot Soeurs, Madeleine Vionnet, Jeanne Lanvin o Sonia Delaunay. Ello pone de manifiesto dos aspectos fundamentales: serán las propias mujeres las que participen más activamente en el diseño de su indumentaria ya que eran perfectamente cono-



Figura 2. *Traje de noche, años 20.*

cedoras de su cuerpo, y, por lo tanto, las que estaban más capacitadas para diseñar prendas femeninas; y por otra parte, estas creadoras, con su propia biografía, encarnaban el nuevo prototipo social de mujer trabajadora, moderna, liberal, independiente: creaban las prendas que querían y necesitaban vestir.

La moda de los años 20, desafiante ante las convencionales normas sociales, fue vestida por un nuevo prototipo femenino; toda mujer que vestía esta nueva moda representaba con ella todo un posicionamiento público frente a la sociedad. La nueva moda se consideró toda una declaración pública de intenciones por parte de estas mujeres de cómo concebían su lugar dentro de dicha sociedad.

La pieza icónica de los años 20 fue el traje de chaqueta creado por Coco Chanel. Esta creación que representaba un nuevo concepto de elegancia, basado en la sencillez y la sobriedad del color negro (hasta el momento color identificado con los periodos de luto). Dicha prenda le permitía a una mujer estar correcta y cómodamente vestida a lo largo del día, independientemente de la ocupación que tuviera.

Estos cambios de la moda diurna afectaron también al diseño de los trajes de noche. Hacia 1922 se comercializa por primera vez un vestido de noche caracterizado por ser extremadamente sencillo en su corte, sin mangas, con amplio escote tanto por delante como por detrás; la espalda llegaba en algunos casi hasta la cintura. El largo era hasta la rodilla, ya que esta era la longitud idónea que permitía a la mujer una plena libertad de movimientos para bailar los nuevos ritmos frenéticos que se ponen de moda en los locos años 20: charlestón, *fox-trot* o tango (figura 2).

Esta nueva concepción de vestido de noche va a afectar directamente a las nuevas tipologías joyeras que se crean en esta década, y la joya *Art Decó* asimila una serie de nuevas funciones. En primer lugar la joya está destinada a realzar, potenciar y adornar ciertas partes del cuerpo femenino, que ahora son exhibidas públicamente con dicho traje de noche, zonas que se consideraban erógenas en el cuerpo femenino. Además, la joya es entendida como un complemento de moda ya que “alegra” la estética sobria de un traje sencillo negro. De hecho, estaba tan asimilado en estos momentos que la joya era un complemento de moda, que cuando esta pasó, muchas piezas fueron enviadas por sus propietarias a sus joyeros para que las fundieran y les diseñasen otras siguiendo la nueva moda. Esta es la razón por la cual, muchas piezas originales se han perdido en la actualidad. La idea queda reflejada en la imagen de la reina Victoria Eugenia (figura 3) en la que luce un broche, creación de Louis Cartier, que sigue la estética propia de los diseños *Art Decó,* pues es una pieza trabajada en un esquema monocromático de platino y diamantes, y es plana, flexible, articulada y con una iconografía basada en elementos geométricos. Esta pieza ofrece dos posibilidades para ser lucida: con elementos colgantes y, de otra manera más sencilla, únicamente la parte superior de la pieza. La reina lo luce como un complemento de su indumentaria, bien para realzar el escote del sencillo vestido negro o enfatizando el drapeado lateral del vestido. Por último, la joya se convierte en la manifestación pública del estatus eco-

nómico de la persona que la porta. Ante una moda muy igualitaria, estandarizada y sencilla, la joya, en cambio, era el complemento que marcaba la diferencia social y económica en la *toilette* femenina.

Características de la joyería *Art Decó*

La joyería *Art Decó* se va a caracterizar por sintetizar una gran diversidad de tendencias estilísticas.

— Uso de esquemas monocromáticos en platino y diamantes.

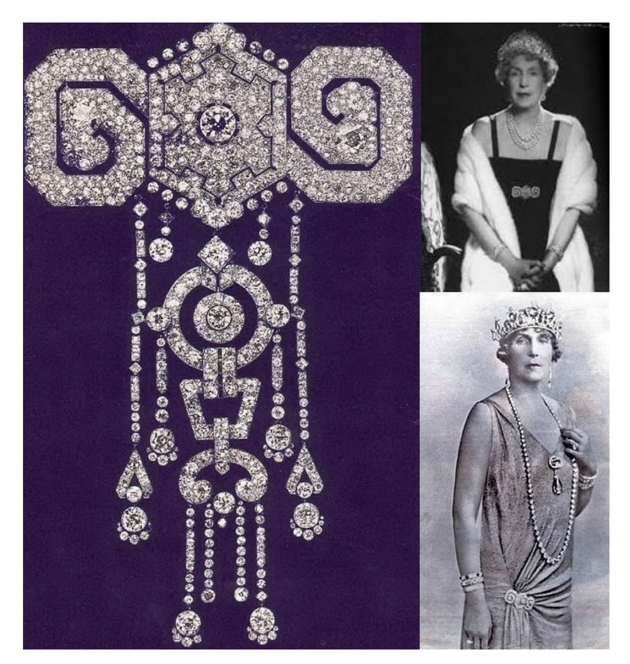


Figura 3. *Broche. Cartier.* Platino y diamantes. Propiedad de la reina Victoria Eugenia de Battenberg.

El uso de los esquemas monocromáticos es una característica cuyo antecedente hay que buscarlo en un estilo de joyería desarrollado a principios de siglo denominado joyería eduardiana, también denominado *Belle Époque* o estilo guirnalda. Este estilo se puede definir como un encaje realizado en platino y diamantes, tanto por sus repertorio iconográfico (lazos, guirnaldas, festones, flores, motivos vegetales…) ,como por su delicadeza y ligereza de las piezas debido al uso del platino (material dúctil y muy resistente que permitía que las piezas pesasen poco), así como el uso de técnicas como el *millegraining* o el filo de navaja que conferían ligereza a las piezas.

A finales de la década de los años 20 se aprecia en estos diseños la incorporación de un material novedoso como es el cristal de roca de cuarzo. Una creación muy representativa es el conjunto formado por dos brazaletes de cristal y diamantes (figura 4) de la casa Cartier que pertenecieron a la actriz de cine Gloria Swanson. Este material permitía seguir obteniendo las típicas composiciones monocromáticas cuando se combinaban con diamantes, pero también permitía la realización de unas piezas de un coste más asequible, especialmente después del *Crack* bursátil de 1929.

— Uso de materiales novedosos en este ámbito (marfil, ámbar, concha de tortuga, cristal…), así como la utilización de gemas semipreciosas.

El uso de nuevos materiales, nobles y lujosos, pero hasta el momento muy poco utilizados en el diseño de joyas, y la incorporación de gemas semipreciosas en las piezas, es una herencia que la joyería *Art Decó* recibe de la joyería *Art Nouveau*, estilo que se desarrolla en torno a 1890–1914. El uso de gemas semipreciosas va a influir en crear un nuevo concepto de estas joyas pues van a ser valoradas más por su diseño que por el valor intrínseco de la pieza.

— Geometrización en el diseño de sus formas.

Este rasgo debemos rastrearlo en las diferentes tendencias plásticas desarrolladas desde principios del siglo xx y encaminadas a encontrar un nuevo lenguaje artístico reflejo de la nueva sociedad del momento. Carecía de sentido seguir realizando una mímesis de la naturaleza en las obras; era necesario crear un nuevo lenguaje absolutamente innovador, el lenguaje de la abstracción, conseguido a partir de: el color y/o las formas geométricas. Es en este contexto



Figura 4. *Brazaletes. Cartier.* Cristal de roca, diamantes y platino, 1930.

en el que surgen diferentes tendencias artísticas que responden a esta necesidad, como el cubismo, tendencia creada hacia 1907 por Picasso y Braque; el futurismo, hacia 1909, por Marinetti; el suprematismo, hacia 1912, por Malevich; el constructivismo, por Tatlin; o el neoplasticismo de Mondrian y Theo Van Doesburg.

Estas corrientes artísticas van a dotar a las joyas *Art Decó* de conceptos como la geometrización en los esquemas externos de las piezas; la pieza *Art Decó* se inscribe en un esquema regular y geométrico, sin elementos irregulares o que sobresalgan de dicho esquema. Iconográficamente incorporan en su lenguaje todo un repertorio de formas geométricas: círculos, cuadrados, triángulos, trapecios… Igualmente, una gran simplificación en la combinación de elementos, la utilización de líneas puras y esquemas simétricos en las composiciones. Las piezas destacan por su bidimensionalidad: son creaciones muy planas, sin apenas volumen en su composición.

Estas características de esta joyería, cuyo origen se encuentran entre la gran diversidad de tendencias plásticas, muestran cómo la joya es una manifestación artística de primer orden, fruto al igual que las demás, de la misma coordenada espacio-tiempo.

— Uso atrevido e innovador del color.

Este es uno de los rasgos más representativos, al mostrar en las piezas un uso contrastado, brillante y llamativo del color, con unas combinaciones nunca antes utilizadas en este tipo de creaciones, como el azul combinado con verde, o el verde junto con rojo y negro. Varios son los factores destacables que influyen y ayudan a educar visualmente en este uso tan efectista del color.

Factor de origen artístico. Desde finales del siglo XIX y principios del XX, surgen en el ámbito artístico una serie de tendencias caracterizadas por un uso del color con fin constructivo y expresivo en las composiciones. El color pasa a ser el elemento principal en torno al cual se crea la obra, destacando muy por encima del resto de los elementos. Entre estas tendencias se puede destacar el expresionismo, el fauvismo, el rayonismo, el orfismo,…

Factor de origen cultural. Una de las características del estilo *Art Decó* en todas sus manifestaciones artísticas, y por ello también en la joyería, es la referencia a culturas lejanas. Estas culturas tienen una gran presencia porque suponían una fuente de evasión ante la necesidad de la sociedad de la época de alejarse de la tremenda realidad que se estaba viviendo en estos momentos, ya que todavía eran palpables los efectos de la Gran Guerra. En un momento de renovación del arte europeo (como ha quedado reflejado por la alusión a algunas de las tendencias artísticas que se estaban desarrollando desde principios del XX, que muestran un panorama enormemente rico y diverso), la presencia de estas culturas lejanas aporta una renovación de los repertorios iconográficos que las manifestaciones artísticas del movimiento van a asimilar con una gran rapidez. En el ámbito de la joyería el contacto con estas culturas lejanas, no solo va a

aportarle una fuente nueva de motivos decorativos que incorporan en los diseños, sino también el descubrimiento de nuevas técnicas (como la *laque burgauté*, consistente en teñir placas de nácar con colores fuertes como morado o verde, para posteriormente cubrirla con una capa de laca negra y con piedra pómez y retirar esta capa de laca negra, con lo que se muestra así la capa de nácar teñida de color formando todo tipo de composiciones), materiales, tallas y gemas propias de estas culturas (jade, lapislázuli, coral…). Todas estas novedades serán interpretadas como exóticas por la clientela europea, y causaron furor y deseo por poseer este tipo de piezas.

Entre estas culturas podemos destacar la egipcia puesta, de moda a partir del descubrimiento de la tumba de Tutankamon por parte de Howard Carter en 1922. Otras influencias que tuvieron una gran presencia en la estética *Art Decó* provenían del Lejano Oriente: las culturas china y japonesa, así como la persa, india o africana.

Fueron a nivel iconográfico una fuente de inspiración inagotable para los joyeros de la época, que reflejaron en sus creaciones una interpretación muy personal del estilo, fusionando el arte antiguo propio de estas culturas en monturas y piezas absolutamente modernas.

Factor de origen social. Uno de los acontecimientos socio-culturales de la época que tenemos que destacar y que ayudó en esa educación llamativa y vibrante del color, debido a su gran difusión, fue el de los Ballets Rusos de Diaghilev, un espectáculo que itineró por Europa desde 1909 hasta 1929. Estos ballets se concibieron como un espectáculo integral, puesto que formaban una unidad todos los elementos que lo articulaban: los temas, los decorados, la música, el vestuario y la danza.

El color en todos estos elementos estaba trabajado para producir un efecto de asombro y fascinación entre los espectadores, siendo uno de estos Louis Cartier en el ballet de *Sherezade*. Este espectáculo influyó de forma decisiva en sus creaciones, ya que el descubrimiento que hace del uso del color y del tema oriental supondrá introducir nuevas tallas a la oriental (acanaladas, talla mugal, motivos florales y vegetales) y combinación de colorido en las gemas, que consiguieron un gran impacto visual. Estas dos características quedan especialmente bien reflejadas en las piezas para su famosa serie *Tutti-Frutti* o ensalada de frutas, unas piezas que se convirtieron en distintivas de la firma en estos momentos.

Todos estos factores confluyen en un uso del color en la joyería *Art Decó* muy llamativo, vibrante y contrastado. Para conseguirlo, en muchas ocasiones los joyeros utilizan gemas semipreciosas, debido al fuerte colorido que les caracteriza (como el verde del jade, el rojo del coral, el azul del lapislázuli, el turquesa, el morado de las amatistas, el ópalo multicolor, el verde intenso de la calcedonia, el verde claro de los peridotos, el amarillo del citrino o el negro del ónix), combinándose con piedras preciosas como diamantes, zafiros, esmeraldas, rubíes, y trabajadas en una igualdad de condiciones, ya que lo que persigue el creador es conseguir ese contraste muy efectista del color, independientemente de la categoría de las gemas. En muchas ocasiones el valor que tienen algunas de estas creaciones está basado en el concepto del diseño que posee, junto a la habilidad y creatividad del joyero para combinar unas formas determinadas unidas a un repertorio cromático variado, siendo esta una de las características más representativa que define esta joyería.

— Piezas convertibles.

Se producen piezas muy versátiles, pues una misma ofrecía varias posibilidades para ser lucida. Como muestra de ello, Louis Cartier, en algunas ocasiones, ofrecía sus creaciones en estuches con las piezas sueltas, para que la propietaria las montara según su gusto y estilo personal.



Figura 5. *Brazalete. Cartier.* Platino y diamantes.



Figura 6. *Evelyn Brent, años 20.*

— Estética industrial.

La Bauhaus también imprime su sello en los diseños de esta joyería. Esta escuela alemana creada por Gropius, basada en unir los procesos industriales con el arte, con el fin de crear objetos de uso cotidiano caracterizados por la funcionalidad, la estética industrial y el diseño, también será uno de los factores que influya en los diseños de joyas en estos momentos. Como consecuencia de esta estética basada en el culto al progreso y la nueva era dominada por las máquinas, algunas piezas se caracterizan por un acabado muy pulido y brillante, composiciones muy sencillas por haberse realizado bajo procesos mecanizados o donde el material tiene una gran presencia y no las gemas (figura 5).

Tipologías joyeras *Art Decó*

Para poder conocer la forma en la que se lucían estas piezas se ha recurrido a la consulta de fotografías de actrices de la época, cuadros o ilustraciones gráficas de la prensa de la época. Estas fuentes de documentación histórica, entre las que destacamos especialmente las fotografías, han sido fundamentales para esta investigación. Las actrices provocaron un enorme impacto en la sociedad del momento, y se convirtieron en todo un referente para muchas mujeres, porque personificaban el concepto del *glamour* de estos años 20 en cuanto a la forma de vestir y enjoyarse, y representaban un nuevo prototipo de mujer, con nuevos comportamientos sociales, divulgados tanto en sus películas como en su vida privada (figura 6).

Los collares

El *sautoir* es una de las piezas más emblemáticas de la joyería de la época. Consistía en un largo collar rematado con un elemento decorativo o borla, y era una de las piezas más utilizadas como complemento a la moda tubular, ya que enfatizaba la verticalidad de la silueta femenina, y contribuía a alargarla. En muchas ocasiones podía tener otro uso, pues era habitual que la borla o elemento decorativo se luciera como broche, y el collar se podía desmontar en piezas



Figura 7. *Louise Brooks, actriz de cine mudo.*

más pequeñas para poder usarlas como pulseras o formando un collar de menor longitud. Esta pieza ya se utilizaba a finales del siglo XIX y principios del XX, pero la novedad que introduce la década de los años 20 es una nueva forma de lucirla, consistente en girarla hacia atrás con el fin de adornar la espalda, que quedaba al descubierto por los largos escotes traseros que tenían los trajes de noche, como queda reflejado en la preciosa fotografía de Louise Brooks (figura 7).

Una alternativa a los *sautoirs* eran los *pendentifs*, piezas compuestas por un motivo central del que colgaban diferentes elementos decorativos. Estas piezas podían lucirse bien como largos collares, cuando se les acompañaba de un largo cordón de seda o fina cadena de metal, o bien como broches, a modo de complemento del sencillo vestido de noche, como muestra el cuadro donde aparece retratada Marjorie Merriweather Post, luciendo un *pendentif* de esmeraldas, creación de Cartier (figura 8).

Una variante de estos largos collares es el omnipresente collar de perlas, una de las tipologías que más se identifica con la moda del momento. Esta gema llega a ser más asequible gracias a los avances de Kokichi Mikimoto, un joyero japonés que descubrió un método para conseguir perlas cultivadas. Se lucían con varios largos, ya que estaba fijado el protocolo respecto a la longitud de los mismos según el acto social al cual se iba a asistir (al igual que el largo de los guantes y las boquillas de los cigarrillos). Los collares de perlas llegaron incluso hasta las rodillas, como nos muestra la fotografía de Louise Brooks (figura 9).

Broches

Se destacan tres tipologías muy representativas: los broches-clip, los broches *jabot* y los broches hebilla.



Figura 8. *Pendentif de esmeraldas. Cartier.*

Los broches-clip consisten en dos piezas simétricas que podían lucirse bien unidas en una sola por un sistema de pasadores que las mantenía sujetas, o bien por separado, pues cada pieza tenía en su reverso un broche tipo pinza que permitía la sujeción del mismo. Son muy versátiles, puesto que pueden usarse en los extremos de un escote, como pendientes o adornando zapatos y sombreros.

El broche *jabot* era una barra de metal en cuyos extremos aparecían dos motivos decorativos. Este tipo de broche daba la sensación de que flotaba cuando se lucía, porque la barra quedaba oculta debajo de la tela. A veces podían ser utilizados por los caballeros como alfiler de corbata. Como variante, en algunas ocasiones, incorporan elementos colgantes, que dotan de una mayor complejidad a estas creaciones.

Los broches hebilla consistían en un anillo de cristal de roca reproduciendo formas geométricas, normalmente motivos decorativos en ambos extremos, realizados con gemas de color contrastando ante el blanco del cristal. Este tipo de broche también permitía otra variante con elementos colgantes.



Figura 9. *Louise Brooks, actriz de cine mudo.*

Adornos de cabeza: pendientes, *bandeau* y *aigrette*

Como consecuencia del nuevo corte de pelo "a lo *garçon*", la zona del cuello, nuca y orejas quedan expuestas públicamente. Esta zona del cuerpo femenino se adorna ahora con una nueva tipología de pendiente, muy largo, de líneas rectas, siguiendo los esquemas geométricos externos, y muy flexibles. Este tipo de pendiente también persigue enfatizar la verticalidad de la nueva silueta femenina.

Otra consecuencia de este nuevo corte de pelo lo encontramos en la forma de lucir las tiaras a modo de *bandeau,* encima de la frente. Las mujeres ya no tenían un largo pelo para poder hacerse complicados recogidos donde apoyar las tiaras, por lo que estas piezas se apoyan en la zona de la frente y las orejas. De hecho, muchas tiaras se abren para ser lucidas a modo de *bandeau,* como fue el caso de la tiara *Flor de Lys*, creación de Ansorena y regalo de compromiso del rey Alfonso XIII a la futura reina Victoria Eugenia. Esta pieza inicialmente era muy cerrada y la reina la lucía en la parte superior de su cabeza. Posteriormente, cuando la moda cambia en años 20, se abre con el fin de ampliar su diámetro y, así, acompañar los dictados de la moda del momento, como queda reflejado en innumerables fotografías de la reina.

Otro adorno de pelo es la *aigrette,* consistente en una pieza de joyería decorada en su parte superior con un penacho de plumas. Estas piezas se colocaban en la parte delantera de la cabeza adornando los turbantes que tan de moda puso el orientalismo de Diaghilev o en el lateral de la cabeza, sujetada a una banda de tela.

Adornos de brazo: pulseras, relojes y anillos

Otra de las zonas femeninas que quedaban expuestas con este vestido de noche eran los brazos, y para adornarlos se utilizaron pulseras, que al inicio de los años 20 eran piezas muy estrechas, delgadas, planas y flexibles. Sus motivos decorativos aparecían en la parte central o bien en toda la superficie, ajustándose a un esquema externo regular y geométrico. A finales de la década, estas piezas ganan en anchura y se convierten en auténticos brazaletes, pero manteniendo un patrón geométrico externo, plano y articulado. En algunas ocasiones, el brazalete formaba pareja

con otro idéntico, y permitía otra posibilidad de lucirse como collar corto cuando se unían ambas piezas (caso de los dos brazaletes de esmeraldas y diamantes montados en platino creados por Van Cleef and Arpels que pertenecieron a Daisy Fellowes). Algunas fotografías nos muestran que podían usarse varias de ellas juntas, adornando casi por completo el antebrazo.

El reloj pasa a ser otro complemento indispensable de esta mujer moderna que necesitaba controlar su tiempo, tanto de día como de noche. En estos momentos se popularizan los de pulsera. Se distinguen diferentes tipos de relojes, como los compuestos por una pieza central que alberga el mecanismo unida a una sencilla correa de cuero; el reloj-pulsera que esconde el mecanismo mediante una tapa superior con lo que podía ser lucida como una pulsera o brazalete dependiendo de la anchura del mismo; el reloj incorporado en los pendentifs; o el reloj *chatelaine* oculto en un broche.

Las manos es otra de las zonas que más se exponen públicamente ya que caen en desuso los manguitos, y, en menor medida, los guantes. Las manos femeninas en esta época se convierten en uno de los centros de atención del cuerpo femenino, bien porque las manos mostraban el estatus social de la mujer, bien debido a las nuevas costumbres sociales femeninas, como fumar en público. Este nuevo foco de atención se adorna con anillos, creaciones que siguen los patrones geométricos propios del estilo *Déco*, tanto en la talla de las gemas como en los motivos decorativos.

Complementos de moda

Finalmente, destacar entre los diseños de los principales joyeros la creación de complementos de moda como neceseres, *vanity cases*, polveras, pitilleras, boquillas, encendedores, portalabiales, cigarreras, etc. Estos accesorios eran entendidos y concebidos como verdaderas piezas de joyería, ya que estaban realizados con los mismos materiales y gemas que las joyas, pero también evidenciaban una vez más que estos joyeros entendían la moda y las joyas como artes convergentes, pues estos complementos no solo mostraban públicamente el exquisito gusto de la propietaria sino que complementaban su "*total look*": chic, glamouroso y sofisticado.

Los artistas joyeros

Los creadores que más destacaron en este periodo de la historia de la joyería, se pueden clasificar en dos grupos:

Los artistas-joyeros. En este grupo se incorporan los nombres de algunos artistas que realizan dentro de su carrera diseños de joyería, concibiendo la joya como una manifestación artística más dentro de la noción que tenían del arte. Son artistas independientes que procedían de otros ámbitos y en los que el diseño de la pieza tiene mucho más valor que el intrínseco de la misma, ya que no utilizan materiales o gemas preciosos. Entre ellos destacan Raymond Templier, George Fouquet, Jean Després, Gerard Sandoz, etc.

Los joyeros-artistas. En este grupo destacamos el nombre de casas de joyería emblemáticas, que tienen toda una trayectoria, prestigio y posición en este mundo. En esta época, los joyeros responsables de estas firmas tienen un punto de vista de la joya adecuada al momento: entienden la joya como una manifestación artística, ya que asimilan y reflejan en sus creaciones la estética *Art Déco* y entienden la joya como un complemento de la indumentaria femenina. Entre ellas destacan Cartier, Van Cleef & Arperls, Mauboussin, Chaumet, Lacloche Frères, Mellerio, etc.

Al margen de estos dos grupos, destaca la presencia de dos diseñadoras de joyas:

Suzanne Belperron, icónica joyera parisina, cuya obra se caracteriza por realizar piezas volumétricas y esculturales, donde combina especialmente el cristal de roca con gemas semipreciosas y preciosas. Entendía su trabajo como el de una diseñadora de modas: recibía a sus clientas con cita previa y estas recibían un trato individualizado; tomaba medida de sus dedos, cuello o muñeca para un ajuste preciso de las piezas; les asesoraba en cuanto a los materiales y colores que combinaban mejor con sus características físicas –su tono de piel, color de ojos y cabello–; y concebía la joya como parte integrante de la indumentaria, cuyo uso condicionaba absolutamente.

Jeanne Toussaint. Esta diseñadora empezó su colaboración con la casa Cartier en 1918, siendo nombrada directora creativa del departamento de Alta Joyería en 1933. Va a crear un nuevo estilo de joyas muy particular. Amiga íntima de Coco Chanel, concebía las joyas como emblemas de la moda. Entre sus variados y exitosos logros al frente de la firma, destacan por encima de todos la creación del motivo de la pantera como icono representativo de la casa Cartier en los años 40. El motivo decorativo del estampado de la piel de la pantera ya había sido utilizado anteriormente por Louis Cartier en 1914, concretamente en un reloj. El joyero había encargado al famosísimo ilustrador de moda George Barbier, con motivo de una exposición de joyas en la emblemática Rue de la Paix, 13, una invitación para ser repartida entre sus clientas, en la que por deseo de Cartier debía aparecer una mujer acompañada por una pantera. A continuación, diseña un reloj cuya esfera está compuesta por manchas que recrean el estampado de la piel de pantera realizada con diamantes y ónix. Pero habrá que esperar a los años 40, con las creaciones de Jeanne Toussaint, para que aparezca la figura completa de la pantera. Este animal no solo se ha convertido en el símbolo de la casa Cartier, sino que ha servido de tema para innumerables colecciones posteriores, donde constantemente se reinventa.

Bibliografía

Cox, C. (2010): *Joyería Vintage. Joyas del siglo xx para lucir y coleccionar*, Barcelona: Parramón.

De Cerval, M. (dir.) (1998): *Dictionnaire international du Bijou*, Paris: Éditions du Regard.

Duncan, A. (1998): *El Art Déco*, Barcelona: Destino.

Gabardi, M. (1986): *Les bijoux de l'art deco aux années 40,* París: Centre Formation et Perfectionnement.

Laurence Mouille, F. et Possémé, E. (2009): *Bijou Art déco et avant-garde.* Paris: Norma Ed.

Montañés Fontenla, L. (1987): *Diccionario Anticuaria Joyas*, Madrid: Antiquaria, S.A. Ediciones.

Raulet, S. (1991): *Bijoux art déco*, Paris: Éditions du Regard.

VV. AA. (1999): *Art Déco, Moda y joyería*, Madrid: Edimat Libros.

– (2009): *Art Déco 1925*, Lisboa: Calouste Gulbenkian Foundation.

Josep Maria Gol, “diablo de las artes del fuego”

Dra. Mariàngels Fondevila
Museu Nacional d’ Art de Catalunya

Resumen: Este estudio pretende reivindicar la figura de Josep M. Gol (1897-1976), artista polifacético que cultivó la pintura, el grabado, la cerámica, el vidrio esmaltado y que, desde 1920 hasta los últimos años de su vida, se aproximó al mundo de la joya. Nuestra investigación seguirá las huellas de Gol en relación con esta faceta, que exploró en paralelo con otras actividades creativas. Analizará sus joyas, que evidencian su espíritu lúdico, su vocación experimental y un cierto primitivismo atávico; y su actividad expositiva, tanto local como internacional. En definitiva, nos proponemos rescatar del olvido la figura de Gol, artista que en vida gozó de un gran reconocimiento.

Abstract: The aim of this paper is to draw deserved attention to Josep M. Gol (1897-1976). A versatile artist who cultivated painting, ceramics, glass and enamelling; moreover from 1920 until the final years of his life, Gol went into jewelry-making. Our research explores this aspect of his artistic personality, which he ran in parallel with other creative endeavours. It focuses on his jewels, which show his playful spirit, his experimental drive and atavistic primitivism, and his exhibition activity at home and abroad. In short, we intend to rescue Josep M. Gol –an artist who enjoyed great renown in his lifetime– from oblivion.

Josep María Gol, “diablo de las artes del fuego”

En primer lugar quiero agradecer a María Antonia Herradón la invitación a participar en el II Congreso Europeo de Joyería y felicitarla por esta iniciativa que ha tenido lugar en el Museo del Traje (Madrid). En 2011 el Museu Nacional d’Art de Catalunya (Barcelona) contó con una selección de indumentaria de los magníficos fondos de esta institución con ocasión de la exposición *Joyas de Artistas. Del Modernisno a la Vanguardia,* que tuve la suerte de comisariar. Concretamente, los vestidos de Poiret, Chanel, Fortuny, Patou, etc. dialogaban con las creaciones de Man Ray, Edward Steinchen, Lusha Nelson, Otho Lloyd, Horts P. Horst, George Hoyningen Huené, y contextualizaban el rol de la joya asociada al cuerpo femenino (uno de sus más fieles aliados) en el último ámbito de esta muestra, que exploraba las incursiones de los artistas en el mundo de la joya.

Al plantearme un tema para presentar en este congreso, y teniendo en cuenta la brevedad de las comunicaciones, he creido oportuno focalizar la atención en la trayectoria de Josep M. Gol, que hizo joyas, pero también vidrios esmaltados, cerámicas y pinturas, y que gozó de un notable reconocimiento en vida. Actualmente, es un artista completamente olvidado y creo que merece la pena reinvindicarlo.

La obra de Gol en museos y colecciones

A los ojos del historiador catalán Folch i Torres, J. M. Gol (1897-1976) era el continuador de la tradición gloriosa de la vidriería catalana medieval y renacentista, y con él se restablecía este

antiguo oficio (Barcelona, 1923). Esta misma opinión la compartía el pintor y crítico Feliu Elias, quien lo calificaba como un “demonio de las artes del fuego” (Barcelona, 1918-1923: 365). Otros percibían en su arte “un cierto misterio de nigromancia”. Sus vidrios esmaltados se integraron en las colecciones europeas y fueron adquiridos por personalidades de la época como Pau Casals, Igor Strawinsky, Lord Derby, Rothschild o Lluís Plandiura, el gran coleccionista y mecenas catalán.

Durante los años 50, The Corning Museum of Glass de Nueva York se interesó por su trabajo y adquirió un conjunto de piezas suyas. Previamente en 1944, el Baltimore Museum of Art organizó *Glass Through Time*, muestra que integraba obras de vidrio de todas las épocas y procedencias. El prestigio del que gozaba Gol lo demuestra el hecho de que se incluyera obra suya, según atestigua S. Shipley en *Handbook of Glass* (1944). En el esquema general de la historia del vidrio, menciona en un lugar preferente las manufacturas de Barcelona y la Granja, y entre los artistas y centros productores internacionales más destacados del siglo xx, cita a Josep M. Gol.

El Museu Nacional d’Art de Catalunya también conserva vidrios esmaltados y algunas joyas de Gol –modalidad esta última que ha pasado más desapercibida–, los cuales ingresaron a través de la colección del galerista Salvador Riera: concretamente se trata de unos collares de cerámica y chapas de Coca-Cola, que realizó en los ultimos años de su vida. Riera había reivindicado a nuestro artista en muestras como *Art Nouveau, Art Déco (1890-1940)* o en *100 anys de vidre artístic*, organizada en la desaparecida galeria Dau al Set en 1979 y 1984 respectivamente. Allí, junto a piezas de Tiffany, Émile Gallé, René Lalique o Daum, entre otras, las obras de Gol acusaban una personalidad indiscutiblemente única. También, cabe considerar la exposición monográfica de joyas de Gol en la Galeria Hipótesis (Barcelona, 1995) organizada por Maria Lluisa Samaranch y de la que se publicó un breve pero bello catalógo con un texto de Pilar Parcerisas, crítica de arte que en más de una ocasión ha reivindicado la obra de Gol. Más recientemente, las joyas de Gol se incluyeron en la mencionada muestra *Joyas de Artistas* que reunía más de trescientos diseños originales realizados, entre otros, por Auguste Rodin, Manolo Hugué, Salvador Dalí, Alexander Calder, Pablo Picasso, Julio González o George Braque.

Gol, nacido en Barcelona el 1897 y afectado de una parálisi infantil, con 15 años trabajaba como aprendiz en la joyería Cabot de Barcelona, en la que, según J. F. Ràfols (Barcelona, 1955: 493)[1], llegó a ser un buen grabador en oro y plata. También asistió a las clases en la Llotja. Pero, sobre todo fue decisiva su formación en la Escola Superior de Bells Oficis capitaneada por el innovador pedagogo (también pintor) Francesc d’A Galí. La Escola, creada por la Diputación de Barcelona en 1914, generó un perfeccionamiento de las técnicas artesanales y se convirtió en un auténtico *forum* de las artes decorativas de su tiempo. Reconoció los bellos oficios como artes mayores al lado de la pintura y la escultura, y por sus aulas desfilaron artistas que han tenido un papel crucial en las diferentes disciplinas del arte del siglo xx en el mundo de la laca, la joyería, la cerámica, el textil, etc. Allí tuvo como profesor de Escultura a Pablo Gargallo; de Historia del Arte, a Joaquim Folch i Torres, mientras que Francesc Quer y el vasco Ugarte lo orientaron en el arte de la cerámica. Otros condiscípulos suyos fueron Tomàs Aymat, el artista del *urushi* Lluís Bracons o los joyeros Jaume Mercadé o Ramon Sunyer, así como el también ceramista Josep Llorens Artigas, en cuyo taller de París ambos se rencontrarían a partir de 1930. Como tantos artistas que trabajaron en esta escuela, fue polifacético en cuanto a las técnicas empleadas, pero sobre todo le interesó muy especialmente la posibilidad de trabajar con el fuego, manipular la pasta del vidrio e investigar la composición de los esmaltes. No olvidemos que esta escuela estaba muy bien dotada de hornos para los alumnos que querían dedicarse a esta especialidad;

---

1 Ràfols, J. F., *Diccionario de Artistas de Cataluña*, 1951. Basándose en una biografía elaborada por el propio Gol, informa de su estancia en el taller del joyero Ramón Sunyer, de su exposición en Londres, de sus trabajos para las galerías Printemps de París y la casa Bullock’s de Nueva York, etc.

tampoco, su pasión desenfrenada por experimentar los secretos del arte de la tierra, de la que nos han llegado suculentas anécdotas. Los primeros experimentos de Gol, tanto en el ámbito de la cerámica como del vidrio, se exhibieron en las Galeries Laietanes en 1918 y en 1922, donde se dieron a conocer los trabajos realizados en la Escola que tenían en común un repertorio basado en la tradición popular. Unas obras (incluyendo algunas joyas) que fueron objeto de apologéticas críticas, las cuales en el fondo proyectaban un reconocimiento público al trabajo de la Escola Superior dels Bells Oficis, por entonces a punto de cerrar sus puertas a consecuencia del advenimiento de la Dictadura de Primo de Rivera.

La obra de Gol fue calurosamente recibida con motivo de la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925, en la que participó en la clase 12 (Art et Industrie de Verre, Sections des Invalides, Galeries Saint Dominique). No tenemos constancia de que presentara joyas; sí, en cambio, vasos y platos con una decoración luminosa y con una abundante y rica paleta de esmaltes. Como nos recuerda Domènec de Bellmunt (Barcelona, 1925), los vidrios de Gol fueron muy admirados por los visitantes de la exposición, de manera que su autor se convirtió en “el hombre del gran éxito, el hombre que ha interesado al gran público internacional, el artista que con esta exposición forma parte de la soñada promoción de la gloria y del prestigio”. El propio Gol fabricaba los vidrios y los decoraba con una ornamentación rítmica, geométrica y de cariz abarrocada. Con motivo de esta exposición retomó la amistad con Josep Llorens Artigas, en aquel entonces miembro del Jurado Internacional, con el que compartió aventuras y el entusiasmo por el trabajo durante los quince años que estuvo en París.

Paralelamente a su formación en la Escola Superior, Gol realizó su aprendizaje en la joyería Cabot de Barcelona, donde se especializó en el grabado del oro y de la plata; de hecho, presentó algunas joyas de materiales preciosos en la Exposición de Art de 1920, concretamente cruces, colgantes de plata, camafeos en marfil tallados, de sesgo conservador y que juzgamos de interés relativo. Su producción más interesante, en cambio, consistió en la serie de joyas de cerámica que transitan sobre la cuerda floja del fuego. Con acentos arcaicos y primitivistas, revelan una atracción por las culturas antiguas, sobre todo por Egipto, y también por Oriente Medio y el Lejano Oriente. Algunos de los collares que presentó en las Galeries Laietanes en 1932 y 1933 tenían los sugestivos títulos de *Collar pompeyano*, *Collar Claro de Luna*, *Collar verde del viejo Egipto* o *Collar japonés*. Estas creaciones renunciaban al lujo y a la ostentación: eran ornamentos para el cuerpo que enfatizaban aspectos cromáticos situados en las antípodas de la joyería blanca –tal como entonces se llamaban las creaciones de platino y brillantes– de algunas firmas coetáneas como Valentí o Roca. Frágiles y delicadas, pero a la vez engendradas bajo la violencia del fuego, sus joyas eran concebidas como talismanes, con un poder simbólico y comunicativo (figuras 1-4). Así pues, Gol dedicaba sus collares a personalidades destacadas como la condesa de Noailles, Eugeni d’Ors, el ideólogo del Noucentisme, Josep M. Junoy, Josep M. de Sagarra, Josep Pla, etc. Asimismo, sus collares eran lucidos, entre otras, por *madame* Picasso, Isabel Llorach, la Baronesa Güell, la duquesa de Rochefoucault o la mezzosoprano Conchita Supervia.

El reconocimiento del que Gol gozó durante los primeros años de su actividad artística se fue desvaneciendo, aunque aún en 1966 se inauguró en el Colegio de Arquitectos de Barcelona una exposición de sus vidrios, pinturas y cerámicas. Gol aspiraba por entonces a seguir creando, pero la soledad y la precariedad de su salud aconsejaron su traslado a los Hogares Mundet.

A manera de conclusión podríamos decir que la obra de Gol se inserta en el Noucentisme por su reivindicación de los bellos oficios y el reconocimiento de las artes decorativas como artes mayores, pero fue más allá de este movimento de raíz clásico y mediterráneo que modeló el panorama cultural catalán antes de la Guerra Civil. Tampoco siguió al pie de la letra la moda



Figura 1. *Collar*, *ca.* 1920-1932. Colección particular.



Figura 2. *Collares*, *ca.* 1940. Colección particular.



Figura 3. *Collar y pendientes*, *ca.* 1940. Colección particular.



Figura 4. *Collar*, *ca.* 1940. Colección particular.

del *Art Déco*, lujosa y frívola, que catalizó la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925 y, asimismo, estuvo al margen de la experiencia vanguardista.

A partir de 1940-1950, y de manera azarosa, sus creaciones sintonizaron con la poética del informalismo y del *Art Brut*, y dejaron entrever la gestualidad del artista y las propiedades matéricas como un antídoto a la despersonalización del objeto seriado. Porque, por encima de todo, Gol fue un creador en estado puro, un apasionado de las fuerzas ocultas de la materia,

un místico (en los útimos años afirmaba: “Debo mis fiebres e iniciativas a la gran santa francesa Teresa de Lisieux”) y, en definitiva, un dionisíaco, a juzgar por el comentario que él mismo hacía del proceso creativo en una entrevista publicada en *Mirador* (Barcelona, 1930):

> “Mi entusiasmo por todo lo que es dúctil, dócil a las indicaciones de la mano, responde, quizás, a un subconsciente sensual que mi naturaleza física no ha dejado expandir libremente. Cuando soplo el vidrio, cuando oigo el grito secreto de las moléculas, siento un gran goce físico de procreación”.

Balenciaga: bisutería y alta costura[1]

Ana Cicuéndez Chamorro

Resumen: La bisutería es la industria que produce objetos de adorno que imitan a la joyería pero que no están hechos de metales preciosos. Se ha utilizado a lo largo de toda la historia de la humanidad. Con especial incidencia desde el siglo XIX y muy popularizada en el XX. Concretamente con el auge de la moda en la década de 1950 se hizo muy común la colaboración entre bisuteros y modistas. Nos ocuparemos de la realizada por Robert Goossens y Roger Jean Pierre para el modisto Cristóbal Balenciaga. Piezas espectaculares realizadas para acompañar los trajes en los desfiles. Hoy en día se han convertido en piezas muy apreciadas por coleccionistas y museos.

Abstract: Costume jewelry is the industry that produces ornamental things that imitate jewelry but are not made of precious metals. It has been used throught the history of mankind. With special emphasiss in the 19th century and very famous in the 20th. Specifically with the rise of fashion in the fifties became very common collaboration among jewelers and dressmakers. We will deal with that made by Robert Goossens and Roger Jean Pierre for the couturier Cristóbal Balenciaga. Spectacular pieces made to accompany costumes in fashion shows. Today they are turned into pieces estimated by collectors and museums.

Introducción

El término bisutería se remonta a principios del siglo XX. La bisutería, del francés *bijouterie,* es la industria que produce objetos de adorno que imitan a la joyería pero que no están hechos de metales preciosos. El término anglosajón *Costume Jewelry*, que sería la traducción de bisutería, también puede aplicarse aquí, ya que la palabra *costume* (disfraz, traje) puede referirse a lo que denominaríamos atuendo (*outfit*). La bisutería ha sido parte de la cultura durante años. Ya los egipcios, hicieron piezas de bisutería. En el siglo XVIII la bisutería se realizaba con vidrio y comenzó a adquirir importancia, pero no ha sido hasta casi un siglo después, hacia 1800, cuando la bisutería con materiales semipreciosos ha entrado en el mercado. Por fin, la bisutería se hace más popular a mediados del siglo XX con varios diseñadores trabajando para las casas de alta costura y acaba siendo socialmente aceptada.

La denominada joyería de fantasía, bisutería o joyería de moda es un tipo de joyería manufacturada que solía utilizarse en el momento de su creación como adorno, para complementar un traje de moda en particular, en contraposición a las piezas de "alta joyería" o joyería fina que se consideraban piezas de colección, de recuerdo o de inversión. Históricamente podemos incluir aquí desde las primeras piezas realizadas en plata y cristal de *strass* o pasta de vidrio tallado a mano, hasta las creaciones en plástico de la actualidad.

La bisutería, al igual que la joyería a lo largo de la historia, siempre ha contado con la colaboración entre artistas de diversas especialidades. En los años 50 fue muy común la colaboración entre *bijoutiers* y modistos de alta costura, y ya entonces los bisuteros comienzan a ser

1 Agradecemos a don Igor Uría, conservador de la colección del Museo Balenciaga de Guetaria (Guipúzcoa) por su amabilidad y profesionalidad al enseñarnos las piezas objeto de este estudio, así como por su colaboración. Todas las piezas que figuran en este artículo forman parte de la colección del citado museo.

citados en las revistas de moda junto a los modistos. Con la revolución iniciada con los modistos, la fantasía se pone al servicio de la joyería. Estas colaboraciones continúan hoy en día.

Junto a los modistos, en talleres subcontratados, trabajaban pequeños grupos de artesanos guiados por los diseñadores de joyas, que hoy se han convertido en verdaderas estrellas del mundo del coleccionismo del denominado "ornamento de época". Así, el nombre de Coppola y Topp aparece unido a Schiapparelli; el de Lionel Le Grand, a Jacques Fath; y el de Francis Winter, a Christian Dior.

Bisutería y alta costura

Robert Goossens y Roger Jean-Pierre, maestros bisuteros franceses, trabajaron durante gran parte de su vida en París y ofrecieron sus diseños a figuras de la costura de la talla de Coco Chanel, Elsa Schiaparelli y Christian Dior; también pusieron su creatividad al servicio de Cristóbal Balenciaga.

Cristóbal Balenciaga Eizaguirre nace en Getaria el 21 de enero de 1895, en un hogar de profundas convicciones católicas. Hijo de un pescador y una costurera. Junto a su madre Martina Eizaguirre dio sus primeros pasos en la costura. La marquesa de Casa Torres, clienta de su madre, lo introdujo en el mundo refinado de las élites europeas. En 1907 se va a San Sebastián como aprendiz de sastre y allí trabajaría en los almacenes Au Louvre, lo que le permitiría conocer París y las casas de costura. En 1917 abre su casa Cristóbal Balenciaga en San Sebastián.

Con la llegada de la II República en 1931 se produce el exilio de su clientela más distinguida.

Entre 1933 y 1935 abre casas de costura en Madrid y Barcelona. En 1936, a causa del estallido de la Guerra Civil, se marcha a París. Desde 1938 la casa de San Sebastián pasa a llamarse Eisa Costura y comienza su éxito imparable.

Son de destacar sus creaciones *tonneau* o barril, así como el vestido *Baby Doll* de silueta trapezoidal, otro de sus grandes hitos. Los talles altos y los cortes imperio son también otras de sus señas de identidad. Importante igualmente es la creación de un nuevo tejido, el "gazar", que Abraham inventó para él en 1958. Muy conocidos son así mismo los vestidos de novia que realizó para Fabiola de Mora y Aragón, nieta de la Marquesa de Casa Torres y entonces futura reina de Bélgica, y el que hizo para Carmen martínez Bordiú. El modista murió, ya retirado, en Jávea en 1972. Pocas anécdotas y detalles se conocen de su vida, ya que fue un personaje muy hermético y reservado que casi no concedió entrevistas; los pocos detalles de su vida se conocen a través de Hubert de Givenchy, quien sigue refiriéndose al maestro como "el arquitecto de la alta costura".

Por su parte, Robert Goossens, hijo de un fundidor de metal, nació en 1927 en París. En sus primeros años fue aprendiz en la elaboración de joyas, y perfeccionó las técnicas de fundición, grabado y repujado de metales como oro y plata y el engastado de piedras. En las décadas de creación de alta bisutería, Goossens mezclaba las piedras auténticas con las falsas, una mezcla de materiales artificiales con gemas, para clientes tales como Coco Chanel, Cristóbal Balenciaga, Yves Saint Laurent, madame Gres y Christian Dior.

Los diseños de Goossens estaban muy influenciados por las obras de arte y los objetos que veía en los museos parisinos, teniendo como principal inspiración los trabajos provenientes de

Malta, el Imperio Bizantino y el Renacimiento. Con el paso de los años, viajó frecuentemente y en sus viajes solía adquirir piedras como zafiros, amatistas, rubíes, corales y calcedonias.

En este broche que presentamos en primer lugar, se disponen, en forma de estrella de mar de diseño asimétrico, ocho nervaduras radiales de cristales de talla perilla, que parten de un cristal de Bohemia oval (figuras 1 y 2). El espacio entre ejes o simulacro de *pavé* se rellena con pequeños cristales de Bohemia de talla simple y redonda, y la aguja doble del reverso se cierra en un estribo de metal plateado.

El cristal de roca, la variedad más pura y transparente del cuarzo, fue el medio favorito de Goossens, que fue el primero en montarlo en piezas de joyería, ya que consideraba que sus delicadas características y su bajo costo eran los adecuados para elaborar bisutería a medida[2]. También utilizó bronce, conchas, perlas y cristales de roca natural y de color en sus diseños de collares, broches, pulseras y pendientes.

A principios de 1953, Goossens trabajó con Coco Chanel para diseñar piezas de joyería que acompañasen sus diseños de moda, sobre todo en los desfiles y presentaciones en los que ella misma guiaba sus inspiraciones. La misma Chanel amaba mezclar lo rico con lo pobre, la alta gama con la baja, y precisamente las creaciones de Goossens le permitían mantenerse en esa línea de trabajo. Su labor notable durante su colaboración con Chanel incluye los broches trenzados de plata y oro con esmeraldas y los colgantes de adularia[3], así como las cruces de cristal al estilo bizantino. Goossens crearía piezas originales para Chanel elaboradas con oro de verdad y piedras auténticas, piezas que a su vez serían copiadas como imitaciones, diseñadas para eventos de moda y presentaciones. Estos modelos al final sirvieron como base para los diseños de bisutería hecha a medida de Chanel.





Figuras 1 y 2. *Broche de metal plateado y cristales de Bohemia azogados*. Robert Goosens.

---

2 Utilizamos la expresión a medida, en lugar del término por encargo, como guiño a la Alta Costura: la bisutería, como ésta, estaba hecha a medida para cada cliente.

3 Adularia es el nombre gemológico de la piedra luna. Es un feldespato potásico con un resplandor blanco semejante al brillo lunar.




Figuras 3 y 4. *Gargantilla metal plateado cristal de Bohemia y perlas*. Robert Goosens.

Durante este tiempo también trabajó para Balenciaga, creando piezas más sobrias y contenidas que las de *Mademoisselle*. Debemos entender que era alta bisutería para acompañar los trajes de los modistas y que el espíritu de aquellos sobrevolaba el trabajo de los orfebres.

Es el caso de esta gargantilla (figuras 3 y 4) de metal plateado, sobre el que se engarzan cristales de Bohemia; además, perlas de imitación que recorren todo el perímetro cuelgan de un hilo metálico adornado con perlas y aros de cristales metalizados. El cierre es circular y se adorna con una perla rodeada de cristales.

Goossens, la icónica casa de joyería a medida fundada por el artista Robert Goossens en 1950, y ahora dirigida por su hijo Patrick Goossens, es altamente reconocida por sus contribuciones a la industria de la moda. Con frecuencia se le describe como un visionario debido a sus métodos e ideas de vanguardia, ya que Robert creaba piezas exquisitas usando una amplia variedad de materiales, incluyendo elementos de Swarovski.

El taller de Goossens, situado en el norte de París, sigue funcionando hoy en día, y tiene alrededor de cincuenta empleados para elaborar sus diseños a mano. La Sala de Exposición de Goossens se encuentra en la avenida George V, una de las calles más emblemáticas de la moda en París. Además, algunas de sus obras forman parte de la colección del Musée des Arts Décoratifs de París.

Por otro lado, Roger Jean-Pierre también trabajó para muchas casas de alta costura en París creando joyería para sus desfiles en los años 50 y 60. Comenzó diseñando para Schiaparelli entre 1934 y 1939. Luego empezó a trabajar para Jean Clement diseñando accesorios de moda. Después de la guerra, de 1947 a 1958, fue director de la Casa Francis Winter, donde colaboró en el diseño de joyería y accesorios para Dior, Balenciaga, Gres, Balmain y Leong. Se diseñaron y produjeron dos mil quinientos modelos cada año. Estos se mostraban primero a los modistas de alta costura y estaban firmados, ya sea como Winter, ya como Jean-Pierre. Los modelos restantes se mostraban a otros costureros de menor renombre y a grandes almacenes.

Una de sus creaciones, el broche *Rayos de sol* (figuras 5 y 6), está recubierto de cristales de Bohemia azogados y con tallas variadas, montados sobre una estructura cónica en metal pla-




Figuras 5 y 6. *Broche metal plateado cristal de Bohemia, perlas*. Roger Jean Pierre.

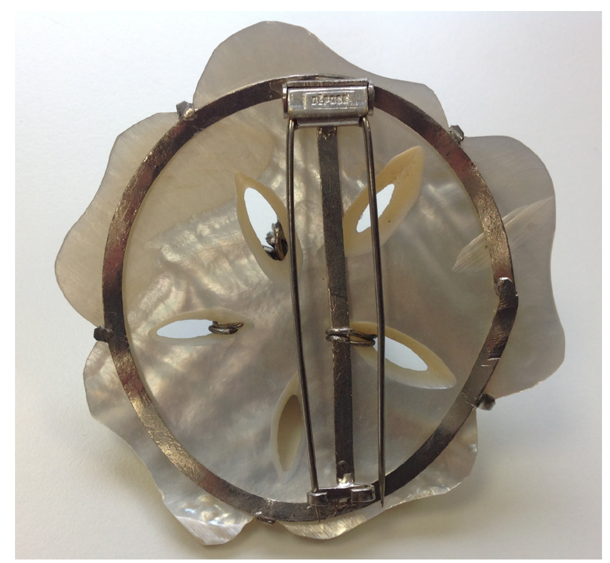
teado. En la parte superior incorpora un cristal de Bohemia ovalado, rodeado de perlas esféricas blancas e hilos metálicos recubiertos de cristales de talla *navette*. Las perlas se rematan con un cristal azogado. Cierra con aguja doble de metal plateado sobre estribo. Presenta deterioros en los rayos y en algunas de las perlas.

Un segundo broche (figuras 7 y 8) tiene una base lobulada de plástico imitando nácar que adopta la silueta de flor; sobre ella reposa una estructura metálica cubierta de cristales de Bohemia. Las tallas que ofrecen son *baguette* y brillante. Se realizó para la colección de Balenciaga de febrero de 1966.

En 1960 Jean-Pierre abrió su propio taller en París. En aquel tiempo su inspiración fueron las grandes piezas del siglo XVIII y también las eduardianas. Jean-Pierre siempre elaboró las piezas prototipo, que luego eran copiadas por su asistente. Sus propias piezas llevaban una etiqueta de papel "Roger Jean-Pierre Hecho en Francia", y se vendían en grandes almacenes tales como Saks, Bergdorf Goodman, Neiman Marcus y Marshall Field. También diseñó para Dior y Balenciaga. Fue diseñador de la firma Coro durante cinco años, en concreto para la línea *Vendome*. En 1976, después de la tragedia que supuso el perder a su mujer e hijastro, en palabras del artista, "no tenía más cabeza para diseñar joyería y tenía 65 años, así que cerré mi taller".

La estética de sus diseños se plasma en piezas de apariencia espectacular (figuras 9 y 10). Es el caso de este collar, formado por tres sartas concéntricas, con cuarenta y tres, cuarenta y treinta y siete perlas respectivamente, principalmente blancas y con alguna dorada intercalada. El cierre de lengüeta es la parte principal del conjunto, y como tal se abrocha por delante. Lo forma una estructura de metal compuesta por aros en los que se engarza una perla central, cabujones de vidrio verde y cristales azogados.





Figuras 7 y 8. *Broche flor de nácar, metal y plástico*. Roger Jean-Pierre.





Figuras 9 y 10. *Collar de perlas o flor de pasta de vidrio*. Roger Jean-Pierre.

Son, en definitiva, adornos majestuosos y podría decirse que incluso exuberantes. Sin embargo, y en contra de lo que pueda parecer, no se trata de joyas, al menos en el sentido purista de la palabra. Los materiales que utilizaban eran principalmente cuarzos y cristal de roca, cristales de *strass***,** perlas de imitación, cristal de Bohemia y, además, vidrios de diversos colores.

Los cristales estaban siempre azogados[4]. Se les pone una capa de mercurio por detrás y parecen espejos. Esto hace que a veces las superficies atrapen los rayos de luz y los rompan en múltiples direcciones distintas, con lo que producen unos reflejos que dotan a la pieza de un esplendor magnífico: parece como si lanzaran destellos. Es como si estuviéramos viendo alta joyería de la mejor calidad, ya que el material en el que están engastadas ha sido trabajado con gran meticulosidad. Además, el acabado de cada una de las piezas está cuidado hasta el mínimo detalle.

Se trata siempre de piezas de buen tamaño, espectaculares, que se realizaron para acompañar los trajes en los desfiles del modista español, y no para crear una línea de venta, ni con la intención de que fueran adquiridas por las clientas. En un principio podemos pensar que no se comercializaron. Basamos también este dato en el material utilizado como soporte y estructura de las piezas, que parece ser algún tipo de plástico (a falta de análisis no podemos precisar este extremo), lo que conseguía ligereza en las piezas y permitía esa grandiosidad que algunas presentan.

Ninguna de las estudiadas están firmadas, la única marca que presentan es el término *deposé* (registrado o patentado). Por todo lo dicho anteriormente, los estudios realizados hasta la fecha y las diversas fuentes consultadas nos hacen pensar también en que puedan ser piezas únicas.

En la actualidad estas piezas forman parte de las colecciones del Museo Cristóbal Balenciaga. Fueron donadas por las hermanas Esparza, hermanas de Ramón Esparza, el que fuera asistente personal de Cristóbal Balenciaga.

La antigüedad y rareza de estas creaciones de bisutería, así como su calidad artística, junto a la estética refinada de sus creadores, las elevan a la categoría de joya, a pesar de que los materiales con los que se han fabricado no sean metales o piedras que lleven incorporados el adjetivo de preciosos.

El coste moderado de la pieza hecha con materiales más pobres o "semipreciosos", respecto al de la joya realizada con piedras y metales nobles, permite a su usuaria cambiar y volver a cambiar una y otra vez. Coco Chanel inició la revolución en la joyería cuando defendió la bisutería como elemento liberador de la mujer; la modista afirmaba: "la joyería no se hace para darles a las mujeres un aura de riqueza, sino para hacerlas más hermosas". Especialmente en un mundo en el que cada vez tiene más importancia el arte de la apariencia.

Por otro lado, el coleccionista de bisutería no ve en ella una inversión como el coleccionista de joyas, sino una obra de arte para la vista de todos, y no solo para el que la luce. Para terminar, diremos que la bisutería nos lleva a un mundo de placeres muchas veces alcanzable, aunque en casos como el de la denominada "alta bisutería" no lo sea tanto.

Bibliografía

Arazallus, M. (2010): *Cristóbal Balenciaga "la forja del maestro" (1895-1936),* Donostia-San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa y Nerea.

Balenciaga, Paristik-Donostiara (2001)= De París a San Sebastián, San Sebastián: Kutxaespacio del Arte.

[4] Azogue, mercurio. Del latín *hidrargiro, hidro* = agua, y *argentum* = plata, de ahí su símbolo químico, Hg.

González-Moñux, E., *et al.* (2004): *Total Chic ¿joyas o fantasía? Colección Bárbara Berger,* Madrid: Ayuntamiento.

Goossens, R. (2000): *Bijoux de haute couture*, Paris: Ed. Plume.

Schuman, W. (2005): *Guía de las piedras preciosas y ornamentales,* Barcelona: Ed. Omega.

Miners, S. (2006): *Costume Jewelry How to Compare &Value*. London: Octopus Pub.

Muller, F. (2006): *Les Parurieres. Bijoux de la Haute Couture,* Paris: Ed. Fonds Mercator.

Miller, J. (2007): *Les Bijoux "Couture" Bijoux Fantasie de Collection,* Paris: Ed. Grund.

Anthony Caro. Naturaleza escultórica de la joya

In memoriam Sir Anthony Alfred Caro

Ignacio Asenjo Fernández
Universidad Complutense de Madrid

Resumen: La proximidad entre las características de la escultura de Sir Anthony Caro (Londres, 1924-2013) y las de sus joyas es una realidad. Para este escultor británico, crear joyas se convierte en una experiencia artística. Su joyería de naturaleza escultórica supone la creación de un nuevo objeto, que es a la vez joya y escultura. Pese a la aparente disparidad de las dos disciplinas, la relación se confirma en nuestro escultor, ya que se trata, en ambos casos, de una edificación que nace de ese poder latente para crear objetos. Trataremos de reflexionar sobre la relación de ambas artes en Caro y sobre el plan y disposición que se ordena en su fantasía para formar tanto joyas como esculturas, a partir de la utilización de materiales que actúan como significantes neutrales, sin mostrar ninguna evidencia de la mano del artista.

Abstract: The proximity between the characteristics of the sculpture of Sir Anthony Caro (London, 1924-2013) and their jewelry is a reality. For this British sculptor, jewelry creating becomes an artistic experience. His sculptural nature jewelry involves creating a new object, which is both a jewel and a sculpture. Despite the apparent disparity between the two disciplines, this relationship is confirmed in our sculptor, since it is, in both cases, a construction that is born of the latent power to generate objects. We will attempt to reflect on the relationship of the two arts in Caro, and on the plan and disposition that assemble in his fantasy to form as much the jewelry as the sculpture, from the use of materials that act as neutral signifiers, showing no evidence of the artist's hand.

En febrero de 2006 la joyería Grassy de Madrid presentó, en su rotonda de Gran Vía, 1, la primera exposición de joyas del escultor británico Sir Anthony Caro (Londres, 1924-2013). La colección mostró de manera exclusiva veintiuna piezas únicas en oro, plata y acero, certificadas y firmadas por el escultor. Dos años y medio después, en noviembre de 2008, el artista presentó en el mismo lugar una nueva colección de joyas, formada en esta ocasión por 19 piezas únicas en oro y plata. Su joyería de naturaleza escultórica supuso la creación de un nuevo objeto, que es a la vez joya y escultura (figura 1).

La proximidad entre las características de la escultura de Caro y las de sus joyas es una realidad. Pese a la aparente disparidad de las dos disciplinas, la relación se confirma en este artista, ya que se trata, en ambos casos, de una edificación que nace de ese poder latente de engendrar objetos al que se refiere el antropólogo Claude Lévi-Strauss. Varios aspectos comunes relacionan su escultura y orfebrería. Destacan, entre otros, el valor creativo de los objetos como valor añadido; la construcción como actividad y como experiencia de formas y fuerzas; la estructura –ligada a la noción de objeto– como dinámica y herramienta de esta experiencia; la estructura, también, como entidad autónoma de dependencias internas, que remite a las múltiples relaciones o desavenencias constructivas o espaciales que se producen antes de dar a los objetos su vida propia; y por último, la intención que determina el acto de crear (figura 2).



Figura 1. *Dos joyas de Anthony Caro: Broche AA 12* (5 × 5 cm. Oro de 18 K, 2005) *y Colgante BB 3* (7,5 × 8,4 cm. Oro de 18 K, 2008). Caro presentó dos colecciones de joyas, formadas por piezas únicas en metales preciosos, en la madrileña joyería Grassy, en 2006 y 2008.

No podemos olvidar que Caro jugó un papel fundamental en el desarrollo de la escultura de los siglos xx y xxi. Después de estudiar esta disciplina desde 1947 hasta 1952 en la Royal Academy School de Londres, donde recibió una rígida formación académica, entre 1951 y 1953 trabajó como ayudante del escultor Henry Moore en Much Hadham, agrandando los bocetos de éste a tamaño definitivo. En esos años, su aprendizaje fue más técnico que estilístico. Su obra escultórica contempló más los aspectos morfológicos que los espaciales, y se centró de un modo especial en el tratamiento de los materiales. De hecho, sus primeras obras, realizadas alrededor de 1960, poseen una forma más cerrada y maciza que las posteriores.

Precisamente fue a partir de su innovadora exposición en la Whitechapel Gallery de Londres, en 1963, donde Caro expuso grandes esculturas abstractas de vivos colores y de pie directamente sobre el suelo para involucrar al espectador en una relación uno-a-uno, cuando su obra avanzó y se amplió en nuevas y diferentes direcciones. Ello no solo supuso un cambio radical en la forma en que la escultura había sido vista hasta entonces, sino que ofreció un terreno abonado para el desarrollo de futuros proyectos artísticos tridimensionales.

No menos importante fue la labor docente desarrollada por Caro. De 1953 a 1981 ejerció como profesor en la Saint Martin's School of Art de Londres, y de 1963 a 1965, en el Bennington College, en Estados Unidos. Sus enfoques didácticos abrieron nuevas posibilidades, tanto formales como temáticas, para muchos jóvenes artistas, que se beneficiaron de sus avances representativos y se mostraron sensibles ante sus ideas. La trascendencia de su ideario artístico fue notable y condicionó la trayectoria de gran número de artistas, entre los que cabe destacar Richard Long, Barry Flanagan, Gilbert and George o Richard Deacon. Si bien no todos mantuvieron una actitud de conformidad con las opiniones de Caro, su trabajo innovador y su enseñanza conformaron el horizonte de una nueva escultura que ha inspirado nuevos desarrollos.

Caro fue considerado como el único escultor que disfrutó de un prestigio similar al del escultor norteamericano David Smith (1906-1965), a quienes algunos calificaron como el padre



Figura 2. *Escultura y joya de Anthony Caro: Catalán Clef* (123 × 53,5 × 45,5 cm. Acero oxidado, pintado y fijado, 1987-1988) *y Colgante AA 8* (7,5 × 7,5 cm. Oro de 18 K, 2005). La semejanza que se establece entre la escultura de Caro y su joyería de naturaleza escultórica es una realidad.

de la escultura abstracta de aquel país, siendo reconocido como su heredero. Asimismo, fue considerado, entre la crítica americana, como un escultor abstracto gestual, pues es indudable que, en sus manos, los materiales rígidos adquirieron una sorprendente flexibilidad. En efecto, durante los años setenta, Caro comenzó a trabajar con el acero. Su forma de utilizarlo hizo resaltar las propiedades del material. Empleó el metal sin tratamiento alguno, creando complejas estructuras metálicas que, formadas por inusuales planos angulosos, con formas cóncavas y rígidas, se extendían por el espacio que nos rodea, alternando lo lineal con lo arquitectónico. A partir de ese momento, Caro se convirtió en una figura clave de la escultura contemporánea.

La obra escultórica de Caro se distinguió por el carácter anónimo de los materiales industriales manejados, precisamente por su alusión a un uso industrial. Los objetos preexistentes no fueron utilizados como alusiones narrativas o metafóricas. Al contrario, materiales como barras de hierro, láminas de metal o planchas de acero actuaron como significantes neutrales, sin mostrar ninguna evidencia de la mano del artista (figura 3). A este respecto, Caro relacionó su escultura con la música. Quizá ese vínculo que el escultor británico estableció entre estos dos lenguajes universales proceda de que su estudio era un antiguo taller de pianos. El propio escultor lo explicó de la siguiente manera:

> "He estado intentando eliminar referencias y hacer una escultura verdaderamente abstracta, componiendo las partes de las piezas como notas musicales. Igual que una sucesión de notas compone una melodía o sonata, yo tomo unidades anónimas y trato de darles coherencia de una manera abierta dentro de un conjunto escultórico, Como la música, me gustaría que mi escultura fuese la expresión de sentimientos en términos de material, y como la música, no quiero que la experiencia sea revelada enseguida (Caro, 1986: 28)".



Figura 3. *Emma Dipper. Anthony Caro* (213 × 170 × 320 cm. Acero pintado, 1977, Tate Britain). Los materiales industriales de las construcciones de Caro son unidades anónimas dotadas de coherencia dentro del conjunto escultórico.

Asumimos que la escultura y la joyería son dos descriptores del arte. Reconocemos asimismo la función simbólica de ambos y manifestamos como cualidades fundamentales su inmanencia y especificidad. En su interior perdura la acción y en su dimensión objetiva se renueva la especificidad del valor estético, que queda determinado a través de la valoración artística subjetiva de un público capaz de apreciar estéticamente las obras para que dicho valor funcione.

Ya fuera escultura o joya, en Caro, la fabricación del objeto significante que es la obra hecha con arte supuso no solo la aplicación de unos conocimientos determinados para elaborar los objetos, es decir, el conocimiento de los principios escultóricos y de orfebrería, sino también la propuesta de una hipótesis de trabajo. A Caro siempre le interesó ejercitar la facultad de crear. La de reproducir no le importó más que en la medida que se necesita para poder llegar a crear, porque reproducir quiere decir, producir por segunda vez, repetir, imitar. Por el contrario, su interés se centró en producir, que quiere decir, propiamente, crear, inventar, hacer algo que no está hecho. Precisamente, para Caro, fabricar, siempre que no fuera mera actividad reproductiva o repetitiva, era crear y plantear un problema de forma convincente. Y las técnicas de metalurgia y orfebrería fueron maneras de articular posibilidades.

Caro articuló el lenguaje escultórico a través de sus elementos básicos constitutivos: el objeto, el espacio y el entorno. Construyó objetos artísticos mediante la utilización de diferentes materiales, tecnologías y procesos apropiados para la configuración de los mismos; trabajó a menudo con el acero, utilizando piezas de maquinaria pesada, pero también trabajó con una amplia gama de materiales, como bronce, plata, plomo, gres, madera y papel. Construyó asimismo espacios y ambientes, disponiendo para ello de todos los medios, materiales y tecnologías

apropiados. Y de la misma manera, proyectó obras escultóricas en relación con el entorno, tanto urbano como natural.

Por su parte, Caro articuló el lenguaje de sus joyas, principalmente, a través de uno de los elementos básicos integrantes de su escultura: el objeto. Para materializar definitivamente sus joyas-objeto utilizó sobre todo dos metales preciosos: la plata y el oro de 18 quilates y 800 milésimas. Sin embargo, para crear las maquetas de la fase de experimentación formal, así como los ensayos y variaciones constructivas del proceso creativo, empleó, entre otros materiales transitorios, improntas de plásticos y de cartón, unidas entre sí con colas y diferentes adhesivos, bien vinílicos, como PVA, o bien de fraguado rápido, como el cianoacrilato. “Nunca dibujo antes una obra; empiezo directamente con maquetas de cartones y plástico” (*El País*, 6 feb. 2006), declaró el artista en febrero de 2006, en una entrevista con el diario *El País*, durante la presentación de sus joyas en Grassy.

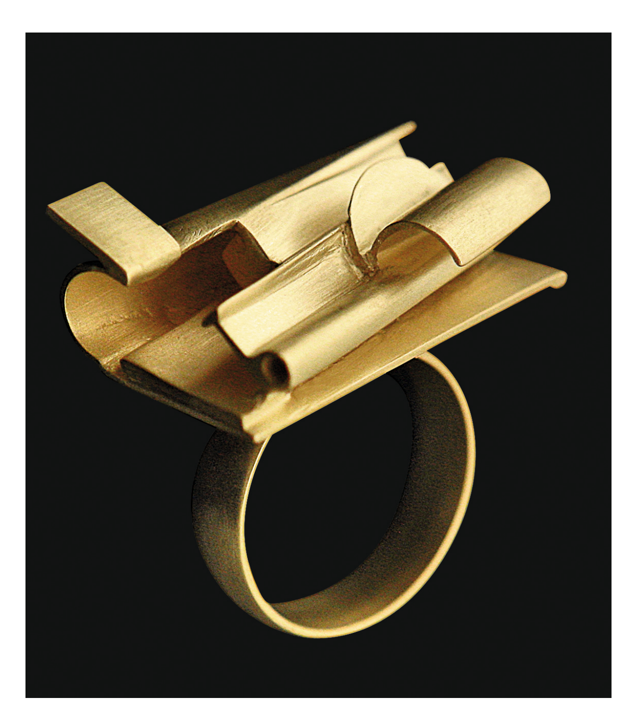


Figura 4. *Sortija BB 16. Anthony Caro* (3 × 1,8 × 2,5 cm. Oro de 18 K, 2008). Caro realizó las primeras maquetas de sus joyas en su taller de Londres y las materializó enteramente en Madrid.

Las joyas de Caro empezaron a existir cuando el artista comenzó a pensarlas, definiendo imágenes con forma, dimensión, características y fines. Los primeros modelos los realizó en su taller de Londres, a mediados del año 2004. Allí comenzó a construir y a materializar las imágenes que brotaban en su mente, aún en fase de consolidación y con aspectos difusos. En este primer estadio del proceso creativo, Caro se enfrentó al problema de cómo resolver las hipótesis de trabajo planteadas. Seguramente, en esta primera fase, tuvo en su mente ideas y modelos procedentes de su propia escultura. Las formas imaginadas adquirieron, no obstante, muchas apariencias posibles y aspectos indefinidos, que Caro tuvo que precisar. Se trató simplemente de la interiorización del problema. Posteriormente, tras la observación y la búsqueda, Caro comenzó una nueva fase, la de producción de esas formas imaginadas. Las primeras maquetas que realizó constituyeron ante todo un método de reflexión e investigación. En esta fase intuitiva, Caro pudo redefinir el problema planteado y madurar mentalmente las opciones de resolución (figura 4). Con las piezas de plástico y de cartón, fáciles de unir con cola de contacto, construyó formas aéreas e ingrávidas en el espacio. A partir de las mismas, valoró las premisas del problema planteado con la menor resistencia del material. Asimismo, pudo hacer análisis comparados de las diversas ideas, con la libertad de poder cambiar fácilmente las construcciones realizadas, para así desechar estrategias creativas erróneas e ineficaces.

Con todo, para crear las joyas, Caro no recurrió al modelado o la talla, utilizó la construcción. Y en este sentido, sus joyas pueden considerarse objetos construidos. Dicha construcción quedó definida, al igual que en su escultura de carácter objetual, a partir de la cohesión interna de sus componentes, como un sistema de fuerzas. En la entrevista con el diario *El País*, arriba citada, se puso de manifiesto el gusto de Caro por la construcción: “El modo de acercarte al trabajo siempre es el mismo, da igual que trabajes con acero, piedras u oro. Me gusta más poner y quitar piezas que excavar” (*El País*, 6 feb. 2006). Caro construyó joyas, que son esculturas más que joyas, y en ellas, al igual que en sus obras escultóricas, jugó con la reintroducción de elementos específicos y encontrados, en ocasiones reconocibles, a los que proporcionó una



Figura 5. *Colgante BB 7. Anthony Caro* (5 × 13,4 cm. Plata, 2008). Caro incorpora unidades autónomas y elementos reconocibles en sus joyas y les proporciona una nueva significación.

significación nueva. Restos de tijeras, tornillos, compases, virutas de acero, pequeños trozos de plástico, de cartón o de hierro, hileras de joyero, etcétera fueron materiales y herramientas transformados en objetos de arte por el artista británico (figura 5).

Caro convirtió la construcción como acto artístico en una experiencia de formas y fuerzas. Y la estructura fue la dinámica y la herramienta de esta experiencia. A este respecto, la palabra estructura designa la manera en que un conjunto concreto, espacial, es considerado en sus partes y en su organización, adentrándonos en la noción de dinamismo interno. Así, cada una de sus joyas es un conjunto de elementos interdependientes y un sistema donde todo se entrelaza. Cualquier modificación que afecte a las relaciones de una de las partes del sistema trasciende en su conjunto e, inversamente, el sistema debe poder reconstruirse a partir de un fragmento y de las relaciones del mismo con las otras unidades que lo integran. Además, en las joyas de Caro el término *estructura* tiene un enfoque holista, que designa a la vez un todo. Sus piezas de orfebrería deben ser analizadas en su conjunto y no a través de las partes que las componen, ni consideradas estas separadamente (figura 6). Precisamente, lo que determina cómo se comportan las partes de cada una de sus joyas es el sistema como un todo integrado y global. Y consecuentemente, el todo es el objeto, las partes de ese todo y el modo de distribución de esas partes.

Este punto de vista estructuralista hace evidente la relación de los elementos entre sí –por mediación de la estructura– y el predominio del sistema sobre el elemento aislado, que pierde su sentido y función separado del conjunto. Cabe decir, pues, que la estructura establecida por Caro en cada una de sus joyas no fue la simple combinación de elementos, ni la organización de estos siguiendo un sistema de reglas dictadas por el gusto o la moda del momento; fue la correcta disposición de un todo formado por componentes copartícipes tales que cada uno depende de los otros y no puede ser lo que es más que por su relación con ellos.

Por otra parte, la capacidad de Caro para resolver los problemas que planteaban sus joyas y esculturas se debió a la correcta aplicación de los conocimientos específicos en ambas disciplinas y a la intención que determinó el acto de crearlas. Recordemos que lo que el arte hace es encontrar soluciones a problemas que desde otras disciplinas no se encuentran. Así, si el arte deja de resolver problemas, deja de existir. Precisamente, Caro se interesó por la orfebrería, gracias a la propuesta de su viejo amigo Kosme de Barañano, antiguo director del IVAM de Valencia y promotor de la antológica de Caro que se expuso en junio de 2005 en este mismo museo valenciano, quien le preguntó si le interesaba la orfebrería. Pese a que Caro nunca había sentido interés por ella, de inmediato pensó que hacer una incursión en ese mundo podía ser una nueva experiencia: “Ahí estaba yo haciendo joyas diminutas. ¿Por qué? Porque Kosme me

preguntó si quería probar. ¡Vamos a intentarlo!, le contesté" (*El País*, 15 mayo 2005). Así, en 2004 Caro viajó a Madrid para emprender este insólito proyecto.



Figura 6. *Colgante BB 5. Anthony Caro* (19 × 10,5 cm. Oro de 18 K, 2008). Las joyas de Caro son construcciones definidas a partir de la cohesión interna de sus componentes, formando un todo.

Para enfrentarse al nuevo reto de la joyería, Caro encaminó la actividad artística a resolver el problema que se le había planteado. De hecho, en su método creativo no sólo aplicó correctamente los conocimientos de la orfebrería, sino también articuló perfectamente la unidad creación-reflexión-juego, o *faber-sapiens-ludens*, y su carácter recíproco. De este modo, creó y fabricó sus joyas de forma convincente al mismo tiempo que planteó nuevos problemas creativos (*faber*); encontró nuevas soluciones al problema planteado (sapiens); y halló asimismo reglas nuevas a la situación propuesta, como centro y esencia de la noción de juego (*ludens*).

El concepto de juego artístico ofreció a Caro la posibilidad de ver, transformar y presentar sus joyas (figura 7). Fue una seña de identidad de la propuesta planteada por Barañano. Se trató, en definitiva, de crear claves para tener una nueva lectura del arte de la joyería a través del prisma del juego. Con su forma lúdica de proceder, Caro se saltó los tópicos sociales de este arte, que podían afectar a su creatividad, y los devolvió a un estado lúdico que activó al individuo creador que llevaba dentro. El aspecto lúdico dio, pues, un nuevo sentido a sus joyas al aportar nuevas propuestas absolutamente contemporáneas. La actividad de Caro como orfebre abarcó un amplio espectro de formas lúdicas. En el planteamiento que se le propuso, la aproximación al juego se proyectó en su trabajo, facilitando la evolución continua de su creatividad artística. Al enfrentarse a sus joyas, Caro pudo emplear infinitas formas de juegos artísticos. Apunto al respecto algunas consideraciones:

- Utilizar el azar como forma de creación dejando a Caro la libre elección de los elementos de sus joyas.

- Jugar con objetos reconocibles de la realidad dejando a Caro su utilización total o parcial. Con el fragmento, el artista buscó realzar la joya creada sin seguir los cánones artísticos de ninguna época.

- Transformar las formas reconocibles de sus joyas haciendo que pierdan el significado que les corresponde o parte del mismo. Con dicha transformación Caro dejó al descubierto su espontaneidad.

- Asociar los fragmentos dejando que las joyas construidas por Caro adquieran su propio significado.

- Utilizar el juego para establecer un método que no imita las formas clásicas de la orfebrería tradicional, y que permita a Caro la creación de una nueva realidad y la transmisión en otra escala de su visión artística de escultor.

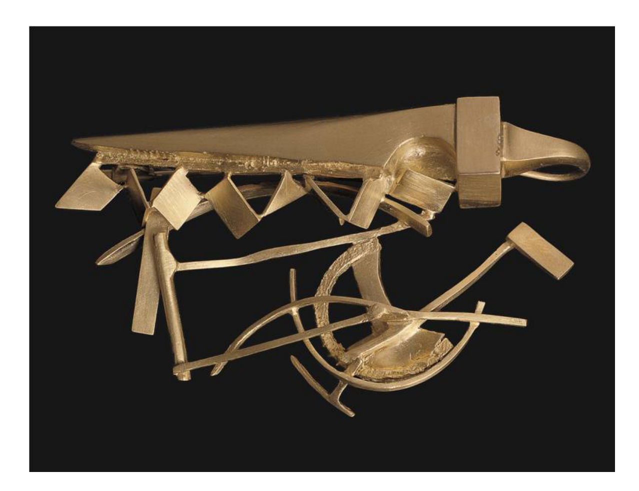


Figura 7. *Broche AA 11. Anthony Caro* (7,5 × 5 cm. Oro de 18 K, 2005). El juego artístico ofreció a Caro una nueva forma de interpretar el arte de la joyería creando piezas absolutamente contemporáneas.

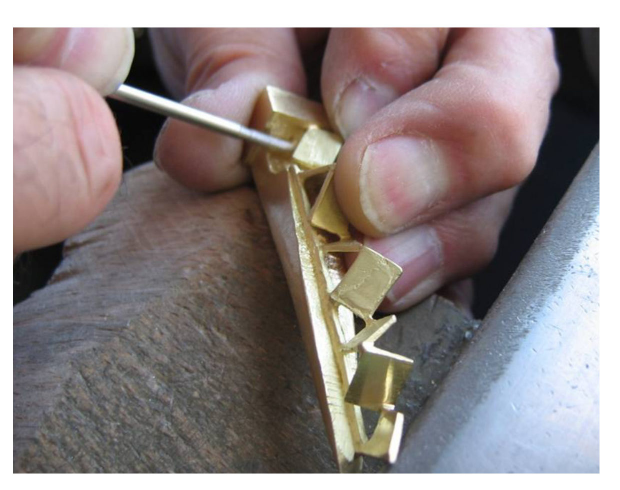


Figura 8. *Anthony Caro trabajando en una de sus joyas.* Madrid, 2004. La percepción háptica permitió a Caro poder dominar física y espacialmente lo que estaba creando entre sus manos. (Foto cortesía Carlos Pacheco).

– Valerse del juego para constituir un gran sistema general de transformaciones y conexiones entre joyas, y que permita fijar a Caro la correlación y oposición entre las formas del sistema creado. Así, las joyas se organizan en grupos por afinidad, formando procesos de transformación (permutaciones, sustituciones, inversiones, simetrías, etc.) que se entrecruzan.

No obstante, la actividad de Caro como orfebre se articuló a través de un juego de percepciones no solo visuales, sino también hápticas. Es indudable que, durante el proceso de creación de las joyas, el tacto de Caro sobrepasó su visión a la hora de juzgar ciertos atributos de la materia. Peso, dureza, textura, rugosidad o temperatura fueron propiedades que, frente a forma y tamaño, resultaron más evidentes para su sentido háptico que para su sentido visual (figura 8). La percepción háptica permitió a Caro obtener información a través del uso activo de manos y dedos. Ambos fueron verdaderos órganos receptores En consecuencia, la manipulación de los elementos integrantes de sus joyas –chapas, tornillos, mangos de tijera, compases, hileras, tuercas de mariposa, bola de papel de plata de un chocolate, etcétera– condujo a la percepción de las mismas.

La percepción háptica se caracteriza asimismo por tener un sentimiento subjetivo más que objetivo al representar algo. Esta forma subjetiva de percepción permitió a Caro crear sus joyas. No las construyó visualmente, sino que se centró más en aspectos subjetivos de la representación. La creación de sus joyas no fue una iniciativa estética pensada, sino más bien una forma natural y no racional de crear. Aparentemente fueron creaciones poco cercanas a la realidad de la joyería convencional. Caro introdujo en sus joyas elementos reconocibles y fragmentos identificables de nuestro entorno, haciendo que esa realidad perdiera su forma natural y, consecuentemente, sus joyas fueran calificadas como sorpresivas, insólitas o extrañas; sin embargo, fueron una forma natural de expresión. La revelación en este caso aconteció en el taller del orfebre madrileño Francisco Pacheco y sus hijos Carlos y David donde se elaboraron las piezas (figura 9). Allí, Caro descubrió una nueva realidad ignorada por él: la del arte de la joyería. A este respecto, en febrero de 2006, en una entrevista con el diario *El País*, el artista británico declaró: “Encontré cosas que nunca había visto, estando en el taller empecé a ver cosas diferentes; mis ojos se adaptaron a una mirada más precisa y fui cambiando sobre la marcha. Me siento cómodo en una escala en la que toco la obra” (*El País*, 13 feb. 2006).



Figura 9. *Anthony Caro portando el colgante BB 5***.** La creación de las joyas de Caro no fue una iniciativa estética pensada, sino más bien una forma natural y no racional de crear.

Como es sabido, la intención es la determinación de la voluntad en orden a un fin; y, en consecuencia, determina el acto de crear. Es el objeto en potencia. Caro decidió crear joyas, esa fue su voluntad. Su intención, consciente o intuitiva, determinó el acto de crearlas. "En principio fue un *shock* pero enseguida empecé a trabajar", comentó el artista en la entrevista con el diario *El País*, mencionada arriba. La intención de hacer joyas se originó en la experiencia interna de su ser, a mediados de 2004, cuando emprendió el proyecto. La voluntad de hacerlas, contraria a la de poder hacerlas, fue inherente al artista. No obstante, Caro no trabajó fascinado por la técnica de la orfebrería, desconocida hasta entonces para él, ni por el atractivo de una materia como el oro, ni por la tranquilidad de poseer un talento especial para la joyería. Caro solo experimentó, esa fue su voluntad (figura 10). El propio artista apuntó a este respecto en una entrevista, en mayo de 2005: "Tanteo materiales preciosos con la misma curiosidad con que, décadas atrás, había ensayado con éxito en papel y barro cocido... En Madrid, pasé una mañana en el taller de joyería. Todo era tan raro, tan pequeño y tan nuevo para mí… Unas dimensiones terribles para un escultor. Necesitaba pinzas para manejar el oro. Pero lo intenté y pienso volver a hacerlo..." (*El País,* 15 mayo 2005). Y así lo hizo, dos años y medio después, de nuevo para la joyería Grassy de Madrid, en noviembre de 2008; de hecho, Caro trabajaba en una nueva exposición de joyas para Grassy antes de morir. No cabe duda de que todas las joyas



Figura 10. *Colgante BB 2. Anthony Caro* (2,5 × 9,7 cm. Oro de 18 K, 2008). La voluntad de Caro determinó el acto de crear joyas y ello se convirtió en experiencia artística.

realizadas por Caro respondieron a su voluntad y a una necesidad interna. Su capacidad no fue más que un mecanismo, un medio. La voluntad de Caro dirigió esta capacidad y los factores que la mantienen, es decir, materia, técnica y habilidad manual, y fueron sus diferentes direcciones las que modificaron las joyas, tanto en sus principios básicos como en sus variaciones.

Conclusiones

Cabe recordar, nuevamente, que la proximidad entre la escultura y la joyería de Caro es una realidad. Dicha proximidad se confirma porque son numerosos los aspectos comunes que acercan su escultura y su joyería de naturaleza escultórica. Las reflexiones que figuran a continuación nos permitirán una aproximación al conocimiento de los mismos:

a) *La propia naturaleza tridimensional.* El espacio físico a nuestro alrededor es tridimensional a simple vista. En un espacio euclídeo convencional cualquier objeto físico finito está contenido dentro de un ortoedro mínimo. En este sentido, tanto las esculturas como las joyas de Caro son objetos o entes tridimensionales que tienen anchura, longitud y profundidad. Son tridimensionales los poliedros de caras planas –pirámides, cubos, prismas– de sus obras, al igual que lo son las superficies curvas –cilindros, conos, esferas– incluidas en ellas. Todos estos ejemplos de formas tridimensionales, presentes en la obra artística de Caro, pueden ser contenidos en un espacio euclídeo de tres dimensiones.

b) *El valor artístico y creativo.* El valor creativo es un valor añadido tanto en las joyas como las esculturas de Caro. En sus joyas, no obstante, el aspecto funcional acompaña al valor artístico. Pese a ello, la labor funcional de sus joyas no lleva consigo el distanciamiento del terreno artístico. La libertad creadora permite a Caro la aceptación de nuevas maneras de plantear y de hacer arte. Además, su capacidad creadora es condición imprescindible para la existencia y funcionamiento del valor artístico de sus obras, ya sean joyas o esculturas.

c) *La motivación.* Todas las obras de Caro nacen de la necesidad interior de expresar algo y del deseo de transmitir unos sentimientos. Las joyas realizadas por este artista responden a su voluntad y a una necesidad interna. Su capacidad no es más que un mecanismo, un medio. Igualmente sucede con sus esculturas. La voluntad de Caro dirige esta capacidad y los factores que la mantienen, es decir, materia, técnica y habilidad manual, y son sus diferentes direcciones las que modifican sus joyas y esculturas, tanto en sus principios básicos como en sus variaciones.

d) *Los aspectos formales y compositivos.* La obra de Caro es absolutamente personal. También lo es la forma de ordenar los elementos de sus obras dentro del espacio que nos rodea. Sin embargo, para realizar tanto esculturas como joyas, utiliza los mismos procedimientos formales y compositivos. En ambas disciplinas recurre a la construcción como actividad y a la estructura vinculada a los conceptos de objeto y holismo. Todas sus joyas remiten a su creador y evocan su escultura, precisamente porque Caro lleva a la joyería su personal vocabulario formal. Pero es capaz de cambiar su modo de pensar la joya para ajustar sus modelos escultóricos a una escala más reducida. Si bien cambia el tamaño y el peso de estas obras –algunos de sus broches, no obstante, son bastante pesados–, los principios formales son similares en ambas técnicas.

e) La investigación y la experimentación como proceso creativo. La investigación artística es una actividad humana orientada a la obtención de nuevos conocimientos y su aplicación para la solución a interrogantes de distinto ámbito. En este sentido, la experimentación creativa y el interés de Caro por la adquisición de nuevos conocimientos surgen de una necesidad interna. Precisamente, dicho interés por preguntarse y cuestionarse conocidos argumentos artísticos para darles una nueva significación conduce a este escultor a crear joyas cuando tiene más de ochenta años. Dicha creación aporta, no obstante, una ventajosa compensación a su trabajo escultórico con piezas de grandes dimensiones: poder dominar física y espacialmente lo que está creando entre sus manos.

f) La hibridación y fusión de medios creativos. La obra de Caro, sea joya o escultura, posee el mismo lenguaje artístico. Ello es debido a aspectos de naturaleza formal, material o espacial. Sin embargo, la creación de un tipo de joya tan personal, como la de este escultor británico, es difícil de clasificar debido a que no es ni joya ni escultura, sino una forma artística de expresión híbrida entre ambas disciplinas. Si bien algunos lenguajes conservadores de la joyería expresan con más dificultad esta hibridación, las joyas de Caro son una respuesta adecuada para poder hablar de un mundo fragmentario y sin centro que está en continua mutación. Así, las formas híbridas de las joyas de Caro son fundamentales para la experimentación creativa, ya que aportan nuevas soluciones que permiten considerar poéticamente el nuevo entramado global en el que nos movemos.

g) La incorporación de materiales y procesos específicos. La escultura de Caro y su joyería artística se identifican en su concepción. El artista británico recurre a los mismos procesos artísticos –búsqueda, investigación y experimentación formal– para crear todas sus obras. Asimismo, utiliza las mismas técnicas –constructivas y reproductivas– para materializarlas. En sus esculturas, trabaja y experimenta con gran número de materiales diversos. Sin embargo, atendiendo a diversos factores, en sus joyas trabaja y experimenta con materiales tradicionales de la joyería, como el oro y la plata, a los que da forma con los procesos específicos de la orfebrería.

h) La escala humana. Caro decide en cada caso el tamaño que confiere a sus piezas. Para crear sus obras siempre tiene en cuenta la escala humana. Buena parte de sus esculturas son de gran formato; este aspecto resulta ser el primer paso para establecer una relación especial con el espectador. Por su parte, sus joyas se identifican en la relación que existe entre las dimensiones de éstas y las del cuerpo humano. El tamaño y proporción de las mismas están en relación a la persona, que es quien las lleva. La joya toma forma a partir del cuerpo. Se trata, en definitiva, de la utilización de una nueva forma de comunicación y de re-presentación de la obra, teniendo en cuenta al hombre como medida.

i) Los lugares de exposición y de venta. En la actualidad la joyería y la escultura comparten el mismo espacio de exposición y de venta al público, mostrándose como una unidad. De hecho, las joyas de Caro se presentaron al público, en 2006 y en 2008, en sendas exposiciones en la joyería Grassy de Madrid, si bien con poca difusión e impacto en los medios. Y casi al mismo tiempo, el IVAM de Valencia presentó en 2005 una gran retrospectiva de su obra escultórica, y en 2006 la exposición *Anthony Caro. The Barbarians*.

A modo de conclusión, podemos manifestar que la construcción de joyas supone para Caro un momento de epifanía, de revelación súbita. No sólo es un momento excepcional en el que sucede algo que realmente cambia las cosas, marcando un antes y un después en su trayectoria creativa, también es un momento en el que se formula una hipótesis de trabajo, nueva para todos. Posiblemente, el artista británico es consciente de ello. Podemos manifestar asimismo que su forma lúdica de actuar permite la creación de joyas absolutamente contemporáneas. Entende-

mos que la voluntad estética le acompaña en su realización, la cual se convierte en experiencia artística. Todas éstas parecen cualidades notables en la propuesta teórica que acaba de realizarse. Pero lo importante es quizá esa capacidad de plantearnos nuevos interrogantes que nos sigan haciendo pensar y enfrentarnos a nuevas dificultades relacionadas con la naturaleza escultórica de las joyas de Caro como las siguientes: a) ¿cuáles son los nuevos lugares que determinan las joyas de Caro?, b) ¿qué nuevos horizontes y perspectivas abren?, c) ¿qué interpretación artística merecen?, d) ¿cómo pueden adaptar y reinterpretar los medios técnicos de la orfebrería la capacidad expresiva de estas joyas? Por el momento estos interrogantes quedarán pendientes, en espera de que el camino abierto con estas reflexiones permita acercarles una respuesta.

Bibliografía

Anthony Caro (1986): *Definitive Statement. American Art: 1946-1966, An Exhibition by the Department of Art*, New York: Brown University.

Anthony Caro-Sculptor (2013): Disponible en Internet: <http://www.anthonycaro.org/>. [20 de noviembre de 2013].

Barañano, K. de (2006): *Joyas de Anthony Caro* (Cat. exposición), Madrid: TF Editores.

– (2008): *Joyas de Anthony Caro II* (Cat. exposición), Madrid: TF Editores.

Blume, D. (1981): *Anthony Caro: Catalogue Raisonné vol. I, Table and Related Sculptures 1966-1978*, Cologne.

Bono, F. (2005): “Anthony Caro alienta la ‘excitante relación’ entre escultura y arquitectura”, *El País* [en línea]. Valencia, 3 de junio de 2005. Disponible en Internet: <http://elpais.com/diario/2005/06/03/cultura/1117749602_850215.html>. [20 de noviembre de 2013].

Calvo Serraller, F. (2013): “Anthony Caro, un artista en reinvención constante”, *El País* [en línea]. Madrid, 29 de octubre de 2013. Disponible en Internet: <http://cultura.elpais.com/cultura/2013/10/29/actualidad/1383078944_401974.html>. [20 de noviembre de 2013].

Caro, A. (2002): *Anthony Caro. Dibujando en el espacio. Esculturas de 1963 a 1988. El Juicio Final, 1995-1999*. Textos: Anthony Caro *et al*. Traducción de Marta Pérez. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya.

Castilla, A. (2006): “Anthony Caro reduce su escala para crear joyas”, *El País* [en línea]. Madrid, 13 de febrero de 2006. Disponible en Internet: <http://elpais.com/diario/2006/02/13/cultura/1139785203_850215>. [20 de noviembre de 2013].

Ciscar i Casaban, C. (2013): “Revolucionario del arte moderno”, *El País* [en línea]. Madrid, 24 de octubre de 2013. Disponible en Internet: <http://cultura.elpais.com/cultura/2013/10/24/actualidad/1382650215_562321.html>. [20 de noviembre de 2013].

Fraser, S. (2001): *Contemporary Japanese Jewellery*, London: Merrell P. L. and Crafts Council.

García, Á. (2013): “El escultor británico Anthony Caro muere a los 89 años”, *El País* [en línea]. Madrid, 24 de octubre de 2013. Disponible en Internet: <http://cultura.elpais.com/cultura/2013/10/24/actualidad/1382618509_039036.html>. [20 de noviembre de 2013].

Giménez, C. (2006): “Esculturas de 3 cm”. *Architectural Digest España*, n.º 1, vol. 1, marzo 2006.

Gómez, L. (2005): “La Tate Britain celebra cinco décadas de investigación creativa de Anthony Caro”, *El País* [en línea]. Madrid, 26 de enero de 2005. Disponible en Internet: <http://elpais.com/diario/2005/01/26/cultura/1106694005_850215.html>. [20 de noviembre de 2013].

– (2005): “Genio en acero”, *El País* [en línea]. Madrid, 15 de mayo de 2005. Disponible en Internet: <http://elpais.com/diario/2005/05/15/eps/1116138414_850215.html>. [20 de noviembre de 2013].

Greenberg, C., y Tuchnan, P. (1987): *Anthony Caro. Obra 1971-1985*, Madrid: Galería Soledad Lorenzo.

Joyas. Diálogo entre la escultura y el cuerpo

Mónica Ruiz Trilleros
Investigadora

Resumen: En esta comunicación reivindicamos el papel de las joyas en la integración de las artes del mismo modo que la aplicación de la escultura a la arquitectura. Además, al igual que en el mundo de la moda y el diseño, en la joyería nos encontramos con joyas que podemos llevar puestas y otras pensadas para ser vistas y exhibidas en galerías y museos. Para comprender este diálogo entre las artes nos hemos detenido en el proceso de creación, la distancia entre la idea y el resultado; es decir, aquello que no se suele ver, basándonos en joyas y creaciones de artistas españoles como Julio González, Sempere, Miguel Berrocal y José Luis Sánchez, entre otros. A su vez analizamos la filosofía del múltiple como una manera de democratizar el arte de la joyería y permitir que la obra llegue a un público más amplio.

Abstract: In this paper we claim the role of jewellery in the integration of the arts in the same way that the application of sculpture to architecture. Moreover, as in the world of fashion and design, there are jewellery to be worn and other one to be seen and exhibited in galleries and art museums. Understanding this dialogue between the arts we focus on the creation process, the distance between the idea and the result, which is not often explain, taking into account jewellery and creations of Spanish artists such as Julio González, Sempere, Miguel Berrocal and José Luis Sánchez. At the same time we analize the multiple as a way for democratizing art jewellery allowing the work to reach a wide range of public.

Joyas. Diálogo entre la escultura y el cuerpo

En esta comunicación planteamos el estudio de las joyas desde una doble vertiente: como creación (idea-proceso-resultado) y como medio de integración de la expresión artística en el entorno de la moda y el diseño. Al igual que en estos ámbitos, en la joyería hay piezas que pensadas para llevar puestas, ya sea en el día a día o en ocasiones especiales, y otras que simplemente nacen para ser vistas. Actualmente las joyas ya no solo se exhiben en los museos de artes decorativas o en exposiciones históricas; cada vez más, las galerías se convierten en su perfecto escaparate.

Aunque hasta el siglo xx la historiografía clásica marginó la orfebrería y el diseño de joyas, la ornamentación del cuerpo ha sido una constante en la práctica totalidad de las culturas. Desde el antiguo Egipto tenemos constancia documental y gráfica de la importancia artística de las joyas. Las fuentes literarias así como las representaciones de joyería sobre escultura y pintura proporcionan interesante información sobre las modas y la manera de llevar las joyas. Las joyas tribales, torques y armaduras medievales que servían para proteger el cuerpo o eran objetos de adorno, amulet o símbolo, se han convertido en piezas de museo. Por ejemplo, en la Antigüedad el anillo servía de sello, era un indicador de clase social, un símbolo mágico, una forma de presentar a alguien, un anuncio público de un compromiso. Igualmente sabemos que el brazalete de oro se lucía en muñecas, en el antebrazo, en la parte alta del brazo o rodeando los tobillos (Casal García, 1999: 378-381).

Como en arquitectura y escultura, la idea de eternidad venía dada por el empleo de materiales nobles. El oro con incrustaciones de piedras preciosas, la plata y el bronce fueron los

materiales más deseados y perdurables en el tiempo. Una perdurabilidad que se transformó con la aplicación de los avances tecnológicos y la introducción de nuevos materiales (resinas, acero, aluminio, cuero). Nuevas técnicas y materiales que fueron asumidos con la llegada de la modernidad y la contemporaneidad. De la misma manera que para comprender el hecho escultórico y arquitectónico, en el ámbito de la joyería, la introducción de nuevos materiales y técnicas específicas, nos sugiere la utilización del verbo *construir*. Construir como acción que implica pensar, proyectar y prever de antemano materiales heterogéneos que hay que medir, cortar y ensamblar con precisión.

La calidad, la belleza e incluso funcionalidad van de la mano en muchas de las joyas que presentamos; estamos ante poemas construidos con formas escultóricas. En este sentido podríamos emplear el concepto de escultura construida de José Marín-Medina (2005):

> "Como un poema que se escribe al ir desarrollándose la línea de su dibujo en el aire, situándose la obra en esa elegante e interesante zona límite que hay entre diseño, escultura, arquitectura e incluso pintura-territorio de fricción entre el objeto escultórico autónomo y el relato de unos cuerpos y de unas energías en constante mutación...".

Precisamente ese necesario proceso mental y la materialidad del esfuerzo ennoblecen la creación de estas piezas. Se trata de construir desde el pensamiento, desde la intuición o la sugerencia, independientemente de su presencia volumétrica y materialidad.

En esa aproximación del plano a las tres dimensiones tan características de la escultura, normalmente el artista goza de plena libertad creativa puesto que no necesita ajustarse a los condicionantes físicos y económicos de la arquitectura o la escultura. De ahí que resulten piezas muy reveladoras de los deseos y encuentros estéticos de sus creadores.

Para comprender este diálogo entre las artes hemos realizado un breve recorrido por las joyas y creaciones de varios artistas, pertenecientes a diferentes generaciones pero con un mismo interés por plasmar su creatividad en el diseño de joyas. Nos hemos centrado especialmente en José Luis Sánchez. En primer lugar por estar en activo, por lo que podemos contar con su experiencia directa. Y en segundo lugar por entender el diseño y la creación de joyas como parte de su experiencia artística como escultor, siendo esta última faceta poco conocida.

Julio González (Barcelona, 1876-París, 1942) realizó numerosos collares, broches, pulseras y objetos de adorno entre 1900 y 1940, en los que reivindicaba materiales humildes como el hierro, el latón y el cobre. La soldadura autógena le permitió manejar el hierro con mayor facilidad que la forja tradicional, dibujando en el aire lo cóncavo, lo convexo, lo curvo y lo rectilíneo. Su trabajo de orfebre dejó una huella visible en su creación escultórica por la exquisita atención a los detalles y texturas.

Francisco Durrio (Valladolid, 1868-París, 1940) fue, a principios del siglo xx, uno de los pioneros en la concepción escultórica de la orfebrería, con la que exploró un lenguaje que después desarrollaría en escultura y cerámica.

Varias joyas de Salvador Dalí (Figueras, 1904-1988) como su famoso *Cuore, labios de rubí* y *El ojo del tiempo* estuvieron expuestas en el pabellón español de la X Trienal de Milán de 1954, prestigioso certamen de lo que en arte aplicado, arquitectura, urbanismo, diseño e interiorismo se hacía en Europa en aquel momento. El artista seleccionó personalmente cada uno de los materiales utilizados en función de la connotación simbólica de las piedras preciosas y los metales nobles.



Figura 1. *Bargueño*. José Luis Sánchez, 1983. Bronce dorado y acero cortén (30 × 30 cm). Colección particular. Fotografía: Mónica Ruiz Trilleros.



Figura 2. *Espejo-relieve*. José Luis Sánchez. Bronce. Colección particular. Fotografía: Mónica Ruiz Trilleros.

Las joyas de José Luis Sánchez (Almansa, 1926) son una continuación y en ocasiones un complemento de su fuente de sustento, la escultura. Como diseñador ha realizado una labor pionera; una anónima y muy variada obra que ha ido alternando, coherentemente, con su trabajo de integración arquitectónica, lo que le resultó de gran ayuda a nivel de realización técnica e influyó en la estructura mental de su obra. Diseña cada obra según las leyes que impone el material, las proporciones y las limitaciones económicas con los que cuenta. En esta línea ha realizado numerosos objetos de menaje: bargueños (figura 1), espejos (figura 2), candeleros, cajas, ceniceros y encendedores en bronce y acero. De esta manera entiende la importancia del diseño, su intervención social desde el arte y la idea de unir utilidad y belleza, ya que lo bello puede ser útil y lo útil puede ser bello. Aunque lo funcional y lo artístico son conceptos que no deberían contraponerse ni estar reñidos, ya Platón separaba la belleza de la utilidad. No hay que olvidar que el diseño está muy ligado a las formas artísticas de vanguardia; al ser un arte vivo y en contacto directo con la cotidianidad tiene un importante papel en el mundo contemporáneo (Vettese, 2002: 192). En ese deseo de impulsar el diseño algunos arquitectos crearon empresas para dar salida a su trabajo. Es el caso de tiendas como Rolaco (dirigida por Javier Feduchi y Jesús Bosch), H. Muebles y Darro (con Francisco Muñoz al frente), donde dibujos y esculturas formaban parte de la propia instalación del mobiliario.



Figura 3. *Pendantif.* José Luis Sánchez, 1996. Aluminio y resina. Colección particular. Fotografía: Mónica Ruiz Trilleros.

Para la Galería Artcurial de París (hoy desaparecida pero que estaba enfocada a la difusión del arte por medio de ediciones), José Luis Sánchez realiza numerosos brazaletes, pulseras, anillos y colgantes (figura 3). En ellas sus volúmenes se nos presentan como escul-



Figura 4. *Pendantif*. José Luis Sánchez, 1995. Cera y yeso. Colección particular. Fotografía: Mónica Ruiz Trilleros.



Figura 5. *Brazalete*. José Luis Sánchez, 1970. Plata. Colección particular. Fotografía: Mónica Ruiz Trilleros.

turas o pequeños relieves que se adaptan al cuerpo y lo complementan en armonioso diálogo. Son joyas con categoría de escultura. Su tamaño, por ese cambio de escala, exige gran delicadeza y minuciosidad de ejecución para lograr la sencillez y el equilibrio compositivo tan característico de su obra.



Figura 6. *Anillo*. José Luis Sánchez, 1979. Plata. Colección particular. Fotografía: Mónica Ruiz Trilleros.

Como en muchas de sus esculturas, ya sea mediante encargo o "autoencargo", se plantea el trabajo partiendo de dibujos que aplica a una maqueta para presentar el proyecto a materializar y resuelve futuros problemas que se planteen. El proceso se inicia con la elaboración, por parte del artista, de un modelo original en un material susceptible de ser modelado, barro o cera (figura 4). De este modelo realiza el positivo en yeso; vaciado en yeso que le sirve como modelo directo para modelar y fundir, con lo que obtiene la pieza en metal que posteriormente se transforma mediante su pulido y/o patinado.



Figura 7. *Bouquet.* José Luis Sánchez, 2005. Papel sueco (23 × 23 cm). Colección particular. Fotografía: Mónica Ruiz Trilleros.



Figura 8. *Ondina.* José Luis Sánchez, 2002. Papel sueco (50 × 50 cm). Colección particular. Fotografía: Mónica Ruiz Trilleros.

Al igual que en su obra aplicada a la arquitectura, su respeto hacia la materialidad hizo que abandonase el tratamiento expresivo de la superficie. La huella de la mano presente en las texturas de sus primeras obras (figura 5) dejó paso a la lisura de su obra posterior por fidelidad al origen mecánico y no manual que tiene su obra constructiva (figura 6). Preocupado por los acabados, juega con la riqueza y variedad de los dorados del latón y del bronce, las tonalidades grises de la plata, del hierro y del aluminio. Se orienta hacia superficies sencillas, planas o curvas, de mecanismos implicados próximos a la Bauhaus. En su deseo de plasmar las tres dimensiones del espacio elabora relieves con papel (figura 7 y figura 8). Relieves que actúan como ensayos físicos de un trabajo mecánico y que están concebidos como recortables muy entroncados con la técnica del *collage*. La circunstancia de que sean, en general, de menores dimensiones e inferior peso que los realizados en metal, piedra u hormigón facilita el trabajo en cuanto a costes y transporte. Con el aliciente añadido de que cada relieve es original; cada fragmento con su corte, doblez o curvatura es irrepetible. Ese carácter de unicidad presentan las joyas que José Luis Sánchez diseña, como piezas únicas, para su familia y amigos íntimos (figura 9).

Observamos cómo la tendencia constructiva es una constante en el trabajo de José Luis Sánchez. Es decir, construye la forma partiendo del montaje de varias piezas para llegar a un todo, y la configura desde el pensamiento, la intuición o la sugerencia, y la lleva a cabo por procedimientos que tanta relación tienen con lo construido desde abajo hacia arriba, lo edificado con bases sólidas y racionales, aportando al arte esa serenidad que le otorga el pensamiento razonable y razonado.

Del mismo modo, Miguel Berrocal (Villanueva de Algaidas, 1933-Antequera, 2006) entendía las joyas como una prolongación de su escultura. Se interesó por proyectar en objetos pequeños las investigaciones formales de sus obras mayores. Cuando recibe el encargo de las balaustradas para la sede de la Cámara de Comercio de Carrara se encuentra con un problema de orden técnico. La complejidad de sus piezas requería una fundición industrial, no tradicional, para garantizar la máxima fidelidad al original y procurar una mayor precisión en piezas muy complejas. Como el coste es muy elevado, se hace necesaria una producción en serie. Tras una exposición en Nueva York, visita el taller de Lipchitz, quien le enseña el *Shaw Process* para sus "microesculturas"; una técnica a la cera perdida revolucionaria por su aceleración del proceso

de trabajo y su fidelidad de reproducción. Un sistema que Berrocal desarrolló y aplicó posteriormente en su taller de Verona.



Figura 9. *Pendantif.* José Luis Sánchez, 1978. Plata. Colección particular. Fotografía: Mónica Ruiz Trilleros.

Eusebio Sempere (Onil, Alicante, 1923-1985) poco a poco fue adoptando las posibilidades de nuevos materiales, como el hierro, el acero y los cromados. Al igual que en lo escultórico, en las joyas le interesó el movimiento que crea el desdoblamiento de las formas en el espacio. Así, en el collar *Tangencial*, constituido por dos sectores de círculo que se tocan en un punto, el efecto radial y ondulado crea un gran efectismo óptico. En *Constelación* los elementos geométricos se superponen "ortogonalmente", dando lugar a un brillante efecto de luces y sombras a modo de caleidoscopio, respondiendo al movimiento cinético que abanderó.

En Eduardo Chillida (San Sebastián, 1924-2002) el acercamiento a la ornamentación corporal respondía en la mayoría de las ocasiones al deseo de regalar a sus familiares joyas de su invención y, ocasionalmente, como homenaje a otros artistas. Sus colgantes, medallas y medallones eran tanto de carácter figurativo –temas de la cruz, san Cristóbal y la maternidad– como abstracto.

Como hemos podido vislumbrar a través de esta selección de artistas, posiblemente la escultura sea la expresión artística más parecida a la joyería en cuanto a la técnica y al procedimiento de trabajo, el material utilizado, los acabados y las texturas conseguidas en las diferentes superficies.

El concepto de múltiple

> "... un artista hace visible su trabajo cuando lo expone en cualquier tipo de contexto. Si esto no sucede, su trabajo permanece mudo, algo totalmente contrario a la esencia comunicativa del arte" (Vettese, *ibid.*).

En este sentido analizamos la joyería desde la perspectiva de obra seriada y como pieza única. Por un lado, la filosofía del múltiple es una manera de democratizar el arte permitiendo que llegue a un público más amplio debido a la reducción de costes y producción que implica y que, por lo tanto, repercute directamente en el mercado del arte y su posterior comercialización. Las joyas como piezas de edición limitada son un elemento de individualización y diferenciación. Los modelos exclusivos diseñados por las grandes marcas suelen ser copiados por firmas más asequibles. En muchos casos ya no se trata tanto de una diferenciación social sino personal. El múltiple tiene el objetivo de democratizar el arte, como complemento o contrapunto, según se quiera, alejándolo del sentido elitista de la pieza única, destinada a los museos o a la posesión de unos pocos privilegiados.

Al igual que sucede con otras manifestaciones artísticas como la escultura y la pintura, no podemos olvidar el concepto de individualidad y exclusividad de poseer una pieza única, en este caso una joya, y todo lo que esto implica.

Los que defienden la producción multiplicada de la obra de arte se fundamentan en la necesidad actual de incorporar el arte a la vida cotidiana, ampliando los procedimientos de producción de la obra sin que ésta pierda por ello su autenticidad u originalidad sino tan sólo su unicidad.

Bibliografía

Barañano, K. de (2004): *Chillida. Medallas*, Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno.

Casal García, R. (1999): "La joyería". En VV. AA., *Hispania. El legado de Roma*. Catálogo de exposición. Mérida: Museo Nacional del Arte Romano, pp. 377-383.

Clérin, P. (1988): *La sculpture. Toutes les techniques*, Paris: Dessain & Tolra.

Candamo, L. G. de (1980): "Mellerio presenta las joyas de Sempere". *Revista de las Artes Decorativas,* n.º 29, pp. 46-49.

Gassiot-Talabot, G. (1980): "El diseño industrial y las tendencias actuales". En *Historia de las Artes Decorativas*, Madrid: Espasa Calpe, p. 486.

Maderuelo, J. (1994): *La pérdida del pedestal*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, pp. 27-32.

Marín-Medina, J. (2005): "Como un poema dilatado en el aire". En VV. AA., *Energía dibujada,* Madrid.

Naya Franco, C. (2012): "La joyería, expresión artística del gusto". En VV. AA., *Simposio Reflexiones sobre el gusto*. Zaragoza: IFC, pp. 539-551.

Niebla, A. (2005): "Berrocal. Un clásico de la modernidad". En VV. AA., *Berrocal. Un clásico de la modernidad*, Zaragoza: Centro de Exposiciones y Congresos, pp. 12-14.

Ruiz Trilleros, M. (2010): "El tracto de la idea al resultado". En VV. AA., *José Luis Sánchez. Trayectoria de un escultor*. Toledo: Consejería de Cultura, Turismo y Artesanía, pp. 265-299.

Sánchez Fernández, J. L. (1987): *En defensa de la escultura*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

– (1954): "La mostra de Dalí". *Ateneo*, n.º 72, Madrid, pp. 30-31.

Siegmann, R. (1996): "Berrocal. Puzzle andalou". *Artcurial*, pp. 34-35.

– (1996): "José Luis Sánchez. Passions humanistes". *Artcurial*, pp. 36-37.

Torres, J. (1996): "Artes integradas. Los cincuenta de Madrid en Barcelona", *Arquitectura Viva*. n.º 49, p. 66.

VALLIER, D. (1993): "José Luis «Sánchez, Connaisance d'une oeuvre". *Artcurial*, pp. 5-10.

VETTESE, À. (2002): "Las exposiciones públicas colectivas". En *Invertir en arte. Producción, promoción y mercado de arte*. Pirámide: Universidad Politécnica de Valencia.

VV. AA. (2003): *¿Qué es la escultura? Del objeto a la arquitectura*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida.

– (2004): *Julio González en la Colección del IVAM. Orfebrería y joyas*. Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno.

Presentación de la exposición sobre orfebrería tradicional en el Museo Provincial de Lugo

M.ª del Rosario Fernández González
Museo Provincial de Lugo

Resumen: En el mes de septiembre del año 2009 se inauguró en la sala de exposiciones temporales del Museo Provincial de Lugo la muestra *La colección de joyas tradicionales del Museo Provincial de Lugo*. Dicho proyecto nace ligado a la necesidad que tiene este centro museístico, como la mayoría de ellos, de recurrir a las exposiciones temporales para mostrar la riqueza que poseen sus salas de reserva.

Abstract: In September of 2009, opened at the temporary showroom in Museo Provincial de Lugo the exhibition *The traditional jewelry collection Lugo Provincial Museum*. This project was linked to the need to organize temporary exhibitions to show the wealth that his rooms of reservation possess.

Deseo presentarles una pequeña exposición de orfebrería; he de decir que hasta esa fecha, la primera que se hacía en Galicia sobre joyería popular. En el mes de septiembre del año 2009 se inauguró en la sala de exposiciones temporales del Museo Provincial de Lugo la muestra *La colección de joyas tradicionales del Museo Provincial de Lugo*. Dicho proyecto nace ligado a la necesidad que tiene este centro, como la mayoría de las instituciones de este tipo, en las que únicamente se expone alrededor de un veinte por ciento de los fondos que posee, de recurrir a las exposiciones temporales para mostrar la riqueza que poseen sus salas de reserva.

Así, como ya antes habíamos hecho con otras colecciones, igualmente conservadas en el almacén, de relojes o abanicos, nos decidimos a mostrar una colección cuyo principal atractivo pensamos que residía en la heterogeneidad de sus fondos. Sin poseer piezas de una riqueza económica extraordinaria, consideramos que el conjunto resulta muy atractivo porque ofrece desde objetos utilizados para períodos de luto realizados tanto en azabache como en ebonita, adornos para el pelo o sombrero, hasta joyas de cerrar, escapularios, medallas, relicarios, bolsos, broches, *pendentifs*, anillos, pendientes, pulseras…

Reflexiones sobre la colección de joyería

El Museo Provincial de Lugo, con cinco mil metros cuadrados de exposición permanente, posee sus fondos estructurados en tres grandes secciones: Arqueología / Historia; Bellas Artes y Artes Decorativas; y Etnografía, siendo esta última, lamentablemente, la que cuenta con menor porcentaje de fondos en la exposición permanente. A través de la realización de exposiciones de fondos propios dedicadas a juguetes antiguos, muñecas artesanales, abanicos o relojes, hemos constatado que este tipo de colecciones de objetos cotidianos resultan muy atractivas para el

gran público, que no necesita una formación específica para deleitarse con su contemplación, pues las consideran cercanas y próximas. Esta cercanía al gran público es otro de los motivos por los que deseamos que esta colección de joyas sea reconocida como debe y vea en un futuro no lejano un espacio reservado para formar parte de la exposición permanente.

La exposición

Si buscamos un elemento común a todas las colecciones que en esta exposición se muestran, este sería la variedad. Variedad cronológica, pues se exponen piezas fechadas entre los siglos XVI y XX; variedad en cuanto a la procedencia: Andalucía, Aragón, Valencia, Cataluña, León, Zamora, Galicia…; y variedad también en la utilización de materiales (plata en su color y sobredorada, oro bajo, alpaca, latón, azabache, ebonita, coral, cristales de colores a imitación de piedras preciosas, marfil) que demuestran el predominio, en esta colección, de la *bijouterie*, con piezas de valor económico poco elevado en relación a la *joaillerie*, de alta cotización. Esta diversidad está íntimamente relacionada con la manera en que se fue fraguando el conjunto, pues en lugar de seguirse un plan establecido, la colección fue aumentando fundamentalmente a través de donaciones, y el grueso del repertorio ingresó durante los años 50 y 60 del pasado siglo.

De todos es conocido que una de las finalidades de los museos es el aprovechamiento didáctico que las colecciones pueden ofrecer, y es evidente que estos fondos de orfebrería poseen un inmenso potencial. Así, unos pendientes de ama de cría, unas higas de azabache, una pieza conmemorativa de ebonita, unas joyas del tocado como una peineta para mantilla o un broche para capa española nos hablan de los gustos de otras épocas; de la moda; del luto o de la ale-



Figura 1. *Entrada de la exposición*, dedicada al luto. © Museo Provincial de Lugo.



Figura 2. *Joyas para el luto*. © Museo Provincial de Lugo.

gría; del gusto por la apariencia o la sencillez; de las técnicas artísticas; de los estratos sociales y económicos de las mujeres y hombres que las lucían; de su estado civil; de la religiosidad y creencias populares; del "derecho" a la imitación a través de numerosos materiales como el celuloide, los cristales de colores o el *strass*; de las influencias culturales de Tartessos, fenicios o musulmanes; de las innovaciones técnicas aplicadas a las joyas; de su carácter polivalente que permitía su transformación según su uso; del simbolismo cristiano o del lenguaje de las flores…



Figura 3. *Joyas del traje tradicional gallego*. © Museo Provincial de Lugo.

Se agruparon los fondos en dos grandes grupos, que pretendían facilitar la comprensión de la muestra. El primero se dedicó a la orfebrería civil mientras que el segundo englobaba todas las piezas de contenido o uso devocional.

La primera sección que abrió la exposición estuvo dedicada a las joyas de luto y fue instalada en el espacio de bienvenida al público. El motivo de elegir este conjunto de piezas para darle entrada a la exposición se debe al efectismo teatral que ofrece una escenografía dedicada a una costumbre como es el luto, tan anclado a la cultura occidental hasta bien avanzados los años 70 del siglo xx y del que el museo conserva más de dos centenares de piezas incluyendo los ejemplares de azabache y los de ebonita. Así pudimos ver ricos rosarios, higas o collares del material profiláctico por excelencia, el azabache, magistralmente trabajado en los talleres compostelanos en época barroca o una nutrida colección del azabache de imitación, la ebonita, material sintético del que este museo cuenta con numerosos broches, colgantes, hebillas, collares, pulseras o anillos (figuras 1 y 2).



Figura 4. *Vitrina dedicada a agujas de pelo, al sombrero y a peinetas*. © Museo Provincial de Lugo

En esta primera sala se dispusieron asimismo el resto de las colecciones de orfebrería civil: anillos, pulseras, joyas para cerrar, broches, pendientes, *pendentifs*, entre los que desearía destacar un abundante conjunto de sapos o galápagos, la pieza que se suele identificar con joya popular gallega por antonomasia, a pesar de encontrarse objetos similares en Salamanca o Zamora, que parece claro derivaría de los petos usados por la nobleza durante el siglo XVIII, y se utilizaría en ocasiones señaladas como fiestas religiosas, romerías o acontecimientos familiares. En Galicia se sitúan los principales puntos de producción, entre los que sobresalen Santiago de Compostela y Padrón, pero también Noya, Tui o Betanzos (figura 3). Cierran el conjunto diversas vitrinas con objetos personales como agujas para cabello o sombrero, peinetas, bolsos, tarjeteros, etc. (figura 4).



Figura 5. *Presentación del área dedicada a la orfebrería religiosa*. © Museo Provincial de Lugo.



Figura 6. *Vitrina dedicada a la orfebrería religiosa*. © Museo Provincial de Lugo.

El segundo espacio acogió las joyas de orfebrería devocional: los relicarios, escapularios, medallas, cruces y broches religiosos, los cuales fueron instalados en medio de la recreación de un ambiente religioso conseguido mediante un expositor con exvotos de cera y velones, un libro de cantos religiosos y una cruz procesional popular de época barroca (figuras 5 y 6). Aquí podríamos destacar la abundancia de ejemplares y tipologías de relicarios que frecuentemente olvidaron su origen religioso para ser utilizados como joyas civiles o del también nutrido grupo de medallas devocionales.

Se completó el proyecto expositivo con varias visitas guiadas así como con talleres didácticos para escolares (figuras 7 y 8).





Figura 7. *Visita guiada*. © Museo Provincial de Lugo.



Figura 8. *Talleres didácticos*. © Museo Provincial de Lugo.

Por último, encuentro oportuno exponer en este Congreso el ofrecimiento público que hoy hace el Museo Provincial de Lugo a colaborar, en tiempos tan duros como los que nos ha tocado vivir, a las instituciones culturales, con cualquier museo que esté interesado en dar a conocer nuestra sección de orfebrería popular mediante la posibilidad de seleccionar parte de nuestra colección para hacerla itinerante. Considero imprescindible que en la actualidad los museos se ofrezcan mutuo apoyo para ir superando la amarga fase de recortes presupuestarios que estamos sufriendo.

Moda y joyería..., el camino a seguir

Ana María Rincón Canaán
Diseñadora de modas
Presidente Honoraria del Museo de Artes de la Moda de Maracaibo, Venezuela (en formación)

Resumen: La moda y la joyería se complementan y necesitan de una manera única pudiendo lograr entre ambas o bien una armonía perfecta o tristemente todo lo contrario. Es a partir de esta apreciación desde la que hoy quiero dar una mirada a la estrecha relación que existe entre estos dos mundos así como mi particular visión para alcanzar el equilibrio perfecto entre ambos. Todo esto bajo la firme convicción de que, más allá de ser consideradas meras disciplinas artísticas, las artes de la Moda y la Joyería merecen el décimo puesto en la clasificación actual de las Bellas Artes, y emerge como deber de nuestra generación lograr que el mismo les sea concedido.

Abstract: Fashion and Jewelry complement and need each other in a unique way that allows them to be able to accomplish between the two of them either a perfect harmony or, sadly, the opposite. From this appreciation I want today to look at the very close relationship that exists between these two worlds and my personal vision of how to be able to reach the perfect equilibrium between both. All of this with the firm conviction that more than being considered mere artistic disciplines the arts of Fashion and Jewelry merit the 10th. Place in the current classification of the Arts, thus making the duty of our generation to be able to accomplish this.

Crear un bello traje, una hermosa joya es, en esencia, hacer Arte. Para mí y aunque muchos difieran al respecto, no hay punto de discusión sobre este tema. Entre estas personas se encuentra mi colega (si se me permite) el gran Yves Saint Laurent, quien decía: "La Moda no es un Arte pero para dedicarse a ella hay que ser un artista". ¿Reflejaba esta frase, tan contradictoria en sí misma, su profundo sentir? Más adelante veremos que no.

Ahora bien, lo que sí llama mi atención es la íntima relación que existe entre estos dos mundos: se complementan y necesitan de una manera única jamás vista entre otras corrientes artísticas, pudiendo lograr entre ambos o bien una armonía perfecta o tristemente todo lo contrario. Y es que ambos mundos compartimos espacio donde brillar, donde mostrarnos a plenitud, de manera tal que estamos "deliciosamente condenados" a entendernos.

La importancia del "total o perfect look"

Teniendo en cuenta esta reflexión, emerge como gran protagonista un término que se popularizó en la década de 1990: el "Total Look", el cual goza de varias acepciones. Puede referirse a vestir exclusivamente de una firma o marca ("a total Burberry look"), a un color ("a totally black look") o incluso a un tema o estampado ("a total animal print look"). Yo me quedo, sin embargo, con la más purista de todas: el "Total o Perfect Look", aquel que proyectamos cuando conseguimos el equilibrio ideal entre todos los componentes del vestir.

Alcanzar este balance no es del todo difícil. Es verdad que hay gente que nace con una particular sensibilidad para lograr la belleza estética (lo que se conoce como el gusto exquisito)



Figura 1. *A perfect look*. Angelina Jolie en la entrega de los premios Golden Globe 2013 con un *look* armónico e impecable. Jason Merritt/Getti Images North.



Figura 2. *Errores imperdonables.* Anne Hathaway en la alfombra roja de los Oscar 2013 anuló el hermoso collar de Tiffany al tratar de combinarlo con este lindo vestido de Prada. Dos piezas muy bellas mal conjuntadas. Jason Merritt/ Getti Images North.

pero también podemos conseguirlo tomando conciencia de que en nuestro “look” solo deberían resaltar dos, o a lo sumo tres, elementos. El resto sólo debe complementarlos, no solo para destacar su belleza sino para evitar caer en excesos y recargos que terminen por anular todos (figura 1).

Estoy segura de que en algún momento todos nos hemos mirado al espejo y hemos pensado: “¿Lo llevo o no lo llevo?, ¿se verá bien?” Mi consejo: déjenlo en casa; seguramente estará de más.

Y si a nosotros, grandes diseñadores, artistas y creadores, dotados de una sensibilidad única, nos inundan estas dudas, imagínense lo que puede pasar por la mente de quien luce nuestro arte.

El necesario intercambio entre diseñadores y creadores del mundo de la moda y la joyería

A lo largo de estos años he intentado dar respuesta al porqué de los frecuentes errores en la imagen de las personas. He visto piezas maravillosas engullidas por estampados imposibles, collares que chocan con un escote de cuello, brazaletes de fábula que se pierden dentro de una manga y otras equivocaciones similares. Pero también he leído artículos donde grandes creadores en

muchas ocasiones se sienten inquietos y hasta ajenos a sus piezas debido al contexto o a los otros elementos elegidos por el comprador para usarlas (figura 2).

Ante estas situaciones, y si queremos que nuestras joyas luzcan a plenitud, es vital que, con muchísima delicadeza, traspasemos algunas fronteras. Hay que preguntar y mucho. Hay que sugerir e ir sutilmente llevando a la persona a la elección más acertada. Créanme que al final la gente se siente mucho mejor atendida y nosotros nos aseguramos de conseguir el efecto final deseado (figura 3).

De suma importancia es, además, alcanzar una unión aún más estrecha entre nuestros dos mundos. Tenemos que trabajar juntos, participar en proyectos, aportar lo que sabemos para crear algo mágico. Y es que yo me pregunto: "¿Qué diseñador no ha imaginado alguna vez la joya ideal para su traje?, o ¿qué joyero no ha soñado con el vestido perfecto para su obra?" Entre todos mantenemos, pues, un constante "coqueteo".

Estoy segura que desde todo punto de vista esta unión sería muy beneficiosa no solo por el impacto de la misma sino que además estaríamos ante la increíble oportunidad de vivir experiencias maravillosas, únicas y sin igual (figura 4).



Figura 3. *Efecto perfecto.* Chalize Theron logran que brillen a plenitud tanto el precioso vestido de Dior como el fantástico juego de brillantes de Harry Winston. Jason Merritt/Getti Images North.

Lecciones que aprender del mundo de la moda

Muchos deben saber ya que la moda española es la responsable de la última gran revolución mundial en nuestro campo, aunque a muchos les cueste reconocerlo. Ha volteado todos los conceptos existentes y ha creado las nuevas reglas del juego. Los tiempos de duración de cada colección se han acortado (hay empresas que cada dos semanas renuevan su "stock") y se ha logrado alcanzar una relación precio/calidad jamás antes vista. Y este ejemplo debería ser tomado por el mundo de la joyería.

En estos tiempos tan convulsos es absolutamente necesario que, desde las grandes firmas hasta los pequeños talleres, se reinventen y se centren en crear piezas más "democráticas", al alcance de todos, para reconquistar el terreno perdido.

Me horroriza y sigo sin comprender esta tendencia generalizada a preferir la variedad a la calidad y tampoco me explico cómo hay personas que gastan dinero en piezas que pierden su ya de por sí ínfimo valor al traspasar el umbral de la tienda.

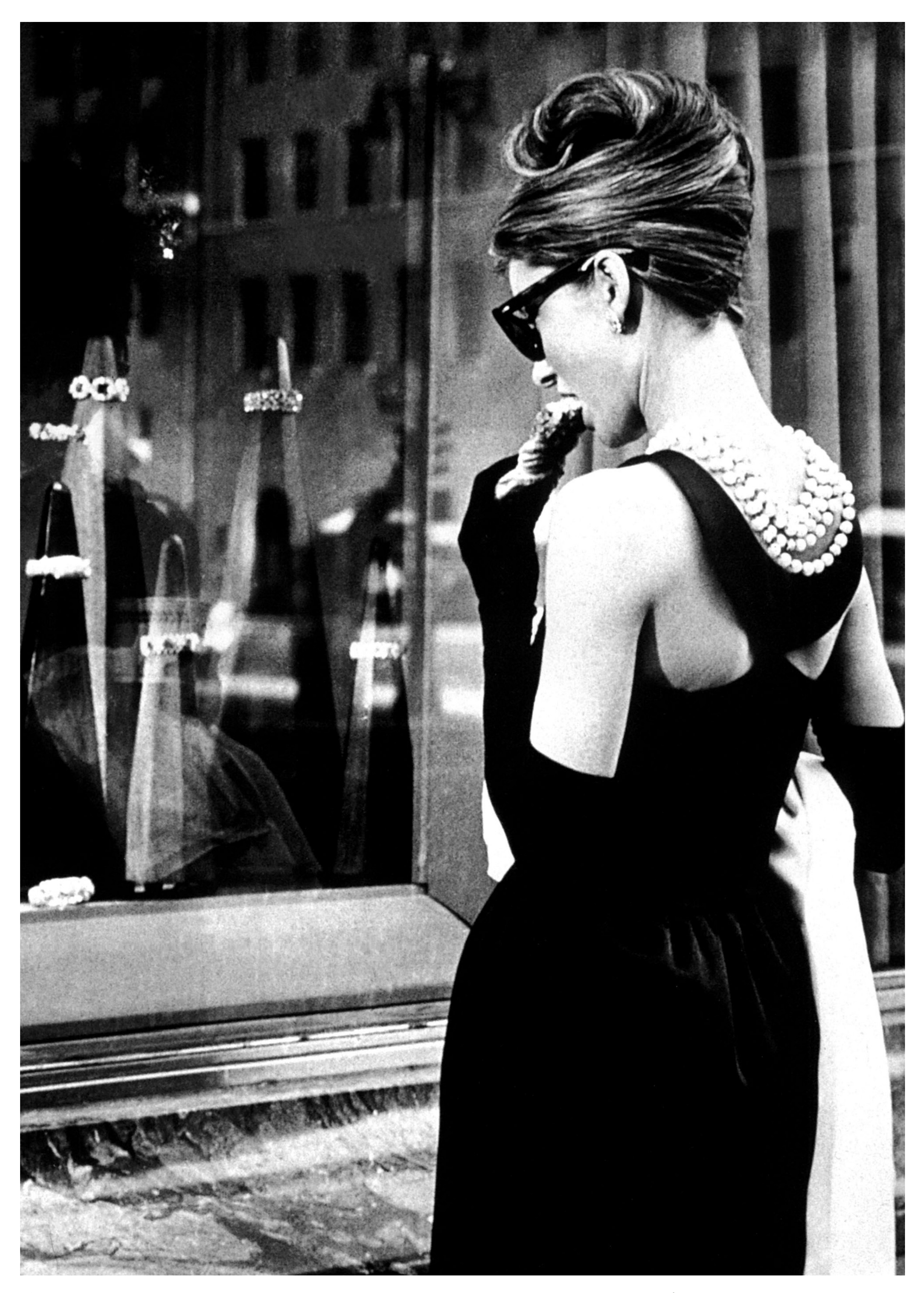


Figura 4. *Una escena inolvidable.* Audrey Hepburn en *Breakfast at Tiffany's* luciendo el increíble vestido que Hubert de Givenchy diseñó para realzar el hermoso collar de perlas de tan legendaria firma de joyería. Imagen cortesía de la colección Everett.

Ante esto hay que reaccionar. Bien es cierto que existen firmas que están empezando a dar pasos en este sentido pero aún son muy tímidos.

Creo firmemente en una joyería de fusión donde los nobles elementos clásicos se unan a otros más novedosos para crear piezas con un alto contenido artístico a un precio irresistible para todos aquellos que hoy por hoy se intimidan ante sus puertas.



Figura 5. *Al alcance de todos.* En la legendaria casa Tiffany podemos encontrar verdaderas maravillas a precios muy atractivos. Es el caso de este colgante de plata y esmalte, cuyo precio es inferior a cien euros. Tiffany & Co.

¿Quiere decir esto que se perderá el carácter artístico, creativo y elitista de las otras piezas? En absoluto. A la alta costura le ha funcionado muy bien y eso que desde hace unos treinta años se empezó a anunciar su deceso. Ha sido justamente esta reorientación, esta reinvención, la que la ha salvado. Todo es cuestión de aprender a manejar las proporciones y establecer claramente las diferencias entre las líneas creativas de cada firma, sin descuidar en ningún momento la presentación y el envoltorio de cada pieza, ¡eso sí! Es importante que la gente perciba que estamos ante obras altamente creativas, cargadas de un toque mágico muy especial (figura 5).

Y les comento todo esto porque yo necesito tanto a nivel personal como profesional de la joyería. Mis cortes son puristas, de líneas minimalistas y en ellos siempre hay espacio para una bella pieza. Para mí, y a pesar de todos los años que llevo en el mundo de la moda, la Joyería es la gran y única protagonista capaz de romper con esta tendencia globalizadora y uniforme en el "look" de cada individuo. Es que, además, me ha tocado vivirlo personalmente y les comento de qué manera. A mí me recuerdan por las piezas que llevo. Me encanta lo grande: mi enorme anillo de topacio "fumée", mi aro de plata con una hoja gigante, mis siete pulseras bañadas en plata que originalmente eran de mi abuela. Y es que no recuerdo, salvo en casos muy puntuales, que alguien me haya hablado de la manera en la que iba vestida. ¡No señor! Me recuerdan por mis piezas de joyería. Por todo esto, por favor, no olviden que en ustedes confío.

Una última reflexión

Quisiera recodarles que al principio les hablé de Saint Laurent y su aparentemente contradictoria frase. Me permito citarle porque, entre otros grandes logros, él ha sido el "couturier" que más estrecha relación ha guardado con el mundo de las Bellas Artes, al punto de incluir en sus colecciones trajes inspirados en los trabajos de los grandes maestros como Matisse, Van Gogh, Wesselmann, Warhol y, por supuesto, Mondrian (figura 6).

Ahora bien, como ya les dije, he crecido con el convencimiento y la certeza de que tanto los creadores de moda como los de joyas hacemos Arte, así que decidí indagar un poco más sobre este asunto y consultar la actual fuente del conocimiento universal, "Wikipedia", para ver qué aparece al respecto y me llevé una enorme sorpresa. Resulta que ni la moda ni la joyería figuran dentro de la clasificación actual de las Bellas Artes, quedando relegadas a la consideración de simples disciplinas artísticas dentro del campo de las artes visuales: Artes y Oficios para la Joyería y Diseño para la Moda. Evidente fue mi asombro.



Figura 6. *El más conocido.* Traje diseñado en 1965 por Yves Saint Laurent inspirado en la obra de Mondrian. Metropolitan Museum of Art, New York.

Acto seguido quise revisar la definición de "Arte" y esto fue lo que leí:

> "El arte es entendido generalmente como cualquier actividad o producto realizado por el ser humano con una finalidad estética o comunicativa, mediante la cual se expresan ideas, emociones o, en general, una visión del mundo".

¿Y no es eso precisamente lo que nosotros hacemos?

Retomo ahora al gran Saint Laurent para contarles que durante la preparación de esta charla me encontré con una cita fechada en 1983 que me impactó: "He intentado demostrar que la moda es un Arte. En esto he seguido los consejos de mi maestro Christian Dior y la eterna lección de Mademoiselle Chanel. He creado para mi época intentando prever lo que será mañana".

En dos ocasiones emplea el verbo intentar. Sin duda alguna, es una enorme responsabilidad la que hemos heredado y a ella nos debemos.

Por tanto, y teniendo en cuenta la estrecha relación que existe entre nuestros mundos, no quisiera retirarme sin antes hacer en este II Congreso Europeo de la Joyería una solicitud formal para que el décimo puesto en la clasificación de las Bellas Artes nos sea otorgado. A nosotros, artífices de las "Artes de la Moda y la Joyería". Nos pertenece y ya es hora de que los demás así lo reconozcan.

Bibliografía

Al ser esta una exposición de opiniones y puntos de vista personales acerca del tema expuesto, fueron consultadas algunas páginas web con fines de confirmación de datos exclusiva y puntualmente.

<http://es.wikipedia.org/wiki/Arte> [20 de diciembre de 2013].

<http://www.dicocitations.com/auteur/3943/Yves_Saint_Laurent/20.php> [20 de diciembre de 2013].

<http://tempsreel.nouvelobs.com/societe/20080602.OBS6553/les-citations-d-yves-saint-laurent.html> [20 de diciembre de 2013].

<http://pliseandevase.blogspot.com.es/2012/09/yves-saint-laurentdisenador-de-moda.html> [20 de dicembre de 2013].

<http://frases.yavendras.com/moda.php> [20 de diciembre de 2013].

Las joyas en el cine de Hitchcock[1]

Esther Rodríguez Fraile
Investigadora y crítica de cine
Dra. Mariam Vizcaíno Villanueva
Centro Universitario Villanueva

Hitchcock was really the master of the universe... He had a control over the audience that nobody else ever had. Through objects.
Jean-Luc Godard

Resumen: Las joyas en el cine están revestidas del mismo aura y el mismo valor simbólico que en la vida real pero más intensificado, si cabe, por la capacidad del encuadre fílmico de atraer la atención del espectador. Hitchcock iba más allá y conseguía que las joyas formaran parte de la trama de la película, con lo que incrementaba así su significado. Si bien estaba muy interesado en las joyas, nunca abusó de ellas para realzar la belleza distante de sus actrices, sino que, como hemos deducido a partir del estudio de su filmografía, las empleó en tres planos semánticos diferenciados: las joyas como aliadas, cómplices o pistas cifradas; en segundo lugar, como reveladoras de la psicología de sus personajes; y, por último, como McGuffin.

Abstract: The jewels in the film are coated with the same aura and the same symbolic value as real life, but more intensified, if possible, by the ability of the film frame to attract viewer's attention. Hitchcock has gone beyond, getting the jewels being part of the plot of the film, increasing its meaning. Yet he was very interested in jewelry pieces, he never abused of them to enhance the beauty of his distant actresses. As it can be deduced from the study of his films, jewels have are used in three different semantic levels: the jewels as allies, accomplices or encrypted tracks; secondly as revealing of the psychology of his characters; and finally as a McGuffin.

Las joyas en el cine están revestidas del mismo aura y el mismo valor simbólico que en la vida real pero más intensificado, si cabe, por la capacidad del encuadre fílmico de atraer la atención del espectador. Algunos directores han ido más allá y han conseguido que las joyas tengan un papel dramático en la película, con lo que han incrementado así su significado. Alfred Hitchcock es uno de ellos, quizá el más brillante.

Hay tres aspectos en el trabajo del director inglés que lo hacen especialmente interesante a la hora de relacionar su filmografía con el mundo de las joyas. Por un lado, su carácter de "autor total" dada la atención que prestaba a todas las fases de la elaboración de un film, desde el guión a la publicidad pasando por la distribución de sus películas. Sus estudios de ingeniería

[1] Todas las imágenes que ilustran este artículo proceden de "1000 frames of Hitchcock" un proyecto de investigación ubicado en la página de estudio de la filmografía del director: <http://www.hitchcockwiki.com/wiki/1000_Frames_of_Hitchcock>. La página fue creada para facilitar a los investigadores material gráfico para sus estudios.

le permitían controlar e intervenir en todos los procesos técnicos mientras que su formación artística le capacitaba para ser extremadamente meticuloso en la elaboración de decorados y de todo aquello que contribuyese a dotar a sus obras de su peculiar y elegante estilo (Truffaut, 2011: 32-33). Seguía especialmente de cerca la caracterización de sus actores, supervisando cuidadosamente la información visual que se derivaba de las elecciones de vestuario y otros complementos –como las joyas que vamos a analizar–, tanto en color como en blanco y negro, tal como se puede comprobar, por ejemplo, al analizar su fructífera relación con Edith Head, una de las principales diseñadoras de vestuario de Hollywood en su periodo clásico y colaboradora habitual del magistral director (Davis, 1993: 220)

El segundo aspecto al que nos referíamos tiene que ver con el hecho de que Hitchcock, apodado "el mago del suspense", haya querido situar siempre sus historias en escenarios cercanos y realistas, por lo que acrecentaba así la ansiedad del espectador al jugar con la posibilidad de que las tribulaciones del protagonista le pudiesen afectar también al público. Esas "repetidas invasiones de la vida cotidiana" (Cameron y Perkins, 1975: 168) hacen necesaria una descripción meticulosa de los ambientes en la que los objetos –joyas incluidas– tienen un papel de primer orden.

Como tercer y último aspecto, queremos subrayar la habilidad del director inglés para enfatizar con la cámara esos objetos inanimados haciendo que funcionen no solo como evocadoras piezas de ambientación sino también como eficaces potenciadores del suspense. La premeditación de esta estrategia es evidente incluso en los *storyboards* que el propio Hitchcock dibuja, ya que ahí los objetos –y con ellos las joyas–, se representan en muchas ocasiones en primeros planos que atraen la atención del espectador, y pasan así a ser claves fundamentales para que este pueda descifrar la trama solo con la mirada.

Partiendo de esta riqueza de enfoques a continuación analizaremos las tres finalidades, generalmente entreveradas, con las que Hitchcock utilizó las joyas: como aliadas para desvelar la trama, como constructoras de caracteres y, por último, como un truco llamado en el universo hitchcockiano, *MacGuffin*. La filmografía del director inglés es de tal extensión que la incursión se limitará a espigar unos cuantos ejemplos aunque con la suficiente relevancia como para mostrar que, si bien Hitchcock nunca abusó de las joyas para realzar la belleza distante de sus actrices (Dufreigne, 2004: 132), estaba seriamente interesado en su valor semántico: un motor visual irrenunciable para capturar al espectador en las redes del suspense.

Las joyas aliadas cómplices de la trama

La dilatada carrera de Alfred Hitchcock comenzó en su Inglaterra natal ya en la época muda del Séptimo Arte. Empezó a dirigir en 1922 pero no es hasta 1926 cuando realiza *The Lodger*, la primera película de la que se considera verdaderamente autor, la primera "Hitchcock picture", según sus propias palabras (Truffaut, 2011: 49). Un año más tarde, y tras dos films de encargo, realiza *El ring*, una película que, según le explicó Hitchcock al cineasta francés François Truffaut en la entrevista en la que desveló las claves de su trabajo, fue "realmente interesante", ya que en ella había "toda clase de innovaciones" (Truffaut, 2011: 59). Y ello a pesar de que la temática, una historia de celos y seducción en el mundo del boxeo, no fuera la preferida del director. Lo importante es que estamos en 1927 cuando rueda *El ring* y podemos ya entrever la utilización de las joyas con todos los usos que veremos posteriormente en sus producciones más emblemáticas.

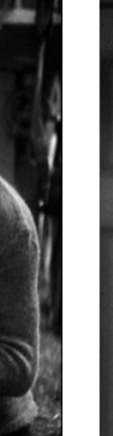



Figura 1. Fotograma de *El ring* (1927).

Figura 2. Fotograma de *La sombra de una duda* (1943).

Por un lado, tal y como se encabeza este epígrafe, Hitchcock utiliza un brazalete como detonante de los enfrentamientos pasionales entre el trío protagonista. Se trata de una pieza en forma de serpiente –icono metafórico de la tentación– que Bill Corby, campeón internacional de boxeo, regala a la novia de Jack, un joven que pelea en barracas de feria. La aceptación de la joya por parte de la chica, cómo se la coloca en el brazo y el modo de taparla para que no la vea su novio irán marcando el ritmo de las escenas y haciendo avanzar al guión durante toda la película. Hay un momento en el que Jack, convencido por su novia de la inocencia del regalo del brazalete, juega con él colocándoselo en el dedo de la chica como si fuese un anillo. Ese sencillo plano supone una definitiva petición de mano y, al aceptarlo su novia, la culminación del engaño de Jack, ya que esta, al no rechazar el brazalete, tampoco renuncia al cortejo de Corby lo que desencadenará los tormentosos sucesos de la segunda mitad del film.

También este brazalete es utilizado para caracterizar al personaje de la chica (de la que, por cierto, nunca llegamos a saber su nombre) ya que esta se deslumbra al recibir una joya que, por la rapidez con la que Bill Corby la obtiene, no parece ser de mucha calidad. Y, finalmente, también podríamos considerar este brazalete como un *MacGuffin,* asunto del que hablaremos más adelante.

Recién comenzada la Segunda Guerra Mundial Alfred Hitchcock fue contratado por el productor David O. Selznick y se desplazó hasta Hollywood. Desde entonces viviría y trabajaría allí, a excepción del año 1944 en el que volvió a Londres para dirigir dos películas de propaganda para el Servicio de Información Británico, su “pequeña contribución al esfuerzo de la guerra” (Truffaut, 2011: 164).

Una de sus primeras películas americanas fue *La sombra de una duda,* rodada en 1943. En ella el anillo que Joseph Cotten regala a su sobrina tiene grabadas unas iniciales y supone el primer dato que Hitchcock da al espectador acerca de la posible culpabilidad del personaje principal. Ha sembrado la duda en el público pero no en Charlie, la protagonista, que, sin embargo, cuando nuevos datos comiencen a hacerle sospechar de su tío, recordará el anillo y aumentara su aprensión. Se convierte entonces la joya en un sello de la sospecha: deja de llevarlo cuando piensa que pudo pertenecer a una víctima de su tío y volverá a ponérselo cuando ya está convencida y quiere mostrarle que conoce la verdad y puede hacer con esa información lo que quiera. La joya que Hitchcock ha utilizado, a pesar que la fotografía en blanco y negro impide ver el color, parece una gran esmeralda, dada su forma rectangular y, sobre todo, la mención que el personaje de Joseph Cotten hace acerca de dicha piedra y que puede ser uno de los motivos por los que su oscura mente le conduce a cometer los asesinatos. El anillo, por tanto, es un ob-



Figura 3. Fotograma de *Extraños en un tren* (1951).

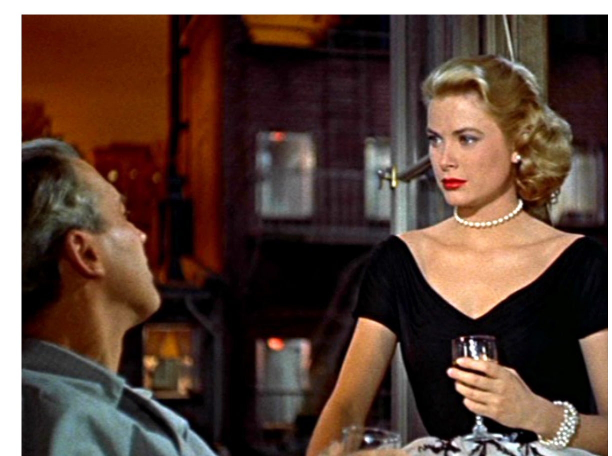


Figura 4. Fotograma de *La ventana indiscreta* (1954).

jeto por el que una chica moriría, en palabras de una antigua compañera de Charlie (Proddow *et al.*, 1992: 139) y esa fascinación desmedida es lo que lleva a su tío a acabar con la vida de aquellas que, como afirma Joseph Cotten, solo pueden estar orgullosas de las esmeraldas que poseen.

En 1951 Alfred Hitchcock rodó *Extraños en un tren*, adaptación de una novela de Patricia Highsmith. El peso de esta historia recae en los dos hombres que la protagonizan, Guy y Bruno. Pero ambos están movidos por las mujeres a las que aman, la novia de Guy y la madre de Bruno. Para subrayar esta idea Hitchcock hace llevar a Guy un rico encendedor con sus iniciales y las de su novia y a Bruno, un fino alfiler de corbata con las de su madre. Aparte de esta sutil utilización de las joyas para desvelar la psicología de los personajes, el encendedor se convertirá en una importante pieza del guión. Bruno ha cometido un crimen y guarda el encendedor para incriminar a Guy. Finalmente, al no conseguir su propósito, el hecho de tener esa joya en su poder será lo que convenza a la policía de su culpabilidad y, por consiguiente, de la inocencia de Guy.

Años más tarde, en 1954, rodará *La ventana indiscreta*. En ella las joyas jugarán un doble papel. Por un lado, como comentaremos más adelante, sirven para caracterizar el personaje interpretado por Grace Kelly, al que Hitchcock quiere dotar de una elegante sofisticación y subrayar su pertenencia a una elevada clase social. Por ello lucirá siempre sencillas pero exquisitas perlas y pendientes de los que, por cierto, se despojará en el último plano, ya que terminará pensando que la austeridad de su atuendo será más eficaz a la hora de conseguir a James Stewart. Pero también las joyas de la posible víctima, y en especial la alianza, será la evidencia que necesite la pareja protagonista para convencer a la policía de que se ha cometido un crimen. Ninguna mujer, dicen, se traslada a otra ciudad para una larga temporada sin sus joyas, y mucho menos sin su anillo de boda. De hecho, fueron las joyas lo que motivaron a Hitchcock a rodar la película, ya que se basó, aparte de en un relato corto de Cornell Woolrich, en un caso real, parecido al de la película, en el que el asesino fue atrapado precisamente por no haberse deshecho de las joyas de su mujer.

Al anillo en concreto, una sencilla alianza, Hitchcock va a sacarle un doble partido. A lo largo del film, entre las pesquisas que llevan a cabo la pareja protagonista, se va intuyendo la historia de ambos. Una tensión amorosa que nace del declarado interés de Grace Kelly por casarse con James Stewart y la sistemática negativa de este. Grace Kelly, ayudando a resolver el misterio va derribando la resistencia de él. El anillo en su dedo, para evitar que el asesino destruya la prueba, es una interesante imagen que revela un doble triunfo: Grace Kelly ha cogido al asesino y, figuradamente, ha "capturado" también a James Stewart en el matrimonio.



Figura 5. Fotograma de *Vértigo* (1958).



Figura 6. Fotograma de *Vértigo* (1958).

En 1958 Hitchcock dirige *Vértigo*, para muchos autores la obra maestra indiscutible de este director. Es esta una compleja historia sobre el mundo de las obsesiones, las fobias y los sueños. De nuevo James Stewart encarna al protagonista, un detective privado que se ve envuelto, sin saberlo, en una conspiración de asesinato. Lo único que es capaz de ver es cómo se va enamorando de una mujer, Madeleine, que parece poseída por el espíritu de su bisabuela, una española que aparece retratada en una pintura de un museo. Con un *bouquet* de flores en la mano y un collar de rubíes, que ha heredado Madeleine, la presencia de esta mujer que no saldrá del cuadro planeará sobre toda la película.

El mismo embrujo que parece tener poseída a la protagonista alcanza a James Stewart, que cae en la trampa y se convierte en cómplice, sin saberlo, de un asesinato. Pero su obsesión continúa y finalmente será ese inusual collar el que le revele la verdad y desate toda su pasión, su resentimiento y deseo de venganza.

La pieza que iba a utilizar Hitchcock como elemento hipnotizador y también como pista final para desentrañar el misterio tenía que tener la delicada forma de una joya antigua y elegante, y a la vez la fuerza necesaria para ser capaz de embrujar y enajenar a los personajes. Para ello, y dada la supuesta procedencia hispana de la joya, Hitchcock encargó una imitación historicista que parece inspirada en modelos utilizados en la joyería española durante los siglos XVII-XVIII, aunque también se encuentren ejemplares muy parecidos en la joyería portuguesa y del sur de Italia (Nápoles-Sicilia).

Las joyas constructoras de personajes

Veamos ahora la utilización que Alfred Hitchcock hace de las joyas como medio para caracterizar a sus personajes. Por su capacidad de concentrar mensajes (Unjer, 2007: 67) las joyas son un recurso habitual en el cine y el director inglés no va a ser una excepción en esto. Podríamos citar muchos casos, porque ya hemos comentado la atención que ponía en todos los aspectos del proceso fílmico, incluido el vestuario, pero comenzaremos con dos películas que ya han aparecido en el capítulo anterior.

En *La ventana indiscreta*, observamos a lo largo de toda la película cómo se siguen las pautas de la moda de la época: vestidos *New Look* diseñados por Edith Head inspirados en la sofisticada propuesta que lanzó Christian Dior, el creador de ese estilo en 1947, y las joyas blancas habituales en los años 50. Lisa, el personaje interpretado por Grace Kelly, usará por esa razón perlas exclusivamente: una gargantilla o un collar de tres vueltas ceñido al cuello. Debe ser así pues Grace Kelly encarna a una mujer de la alta sociedad que, además, se dedica a las revistas de moda. De hecho, es su origen y su profesión lo que provoca el recelo de James Stewart ante el matrimonio, ya que él no se considera suficientemente sofisticado para ella. De modo muy


Figura 7. Fotograma de *Náufragos* (1944).

significativo entonces, en la última escena de la película, capturado el asesino y decidido James Stewart a casarse, Lisa aparece vestida con una camisa, unos mocasines, unos tejanos y sin ninguna joya.

También hemos hablado ya de *Vértigo*, película en la que un antiguo collar es la pista para resolver el asesinato. De modo similar a *La ventana indiscreta* Hitchcock utilizará las joyas (más bien la ausencia de ellas) para caracterizar a la protagonista femenina. Cuando en la primera parte de la película quiere engañar al detective interpretado por James Stewart, Madeleine aparece sin ninguna joya; consigue así que su elegancia no sea llamativa sino sobria, discreta y distante. De ese modo, además, no se distrae al espectador de la única pieza de joyería que entra en juego y que es fundamental para guiarle hacia el fatídico final, que es la que lleva su antepasada en el cuadro. Por el contrario, cuando se ha culminado el engaño y el personaje de Madeleine, que interpreta Kim Novak, recupera su verdadera identidad, se muestra siempre enjoyada de modo exagerado y vulgar, hasta el momento en el que, entre toda esa bisutería, reaparezca y brille con luz propia el collar acusador de Madeleine, un auténtico "*souvenir* de muerte", como lo calificará James Stewart (Proddow *et al.*, 1992: 149).

A pesar de que la función de las joyas como constructoras de personajes, aparece en la mayoría de las películas de Hitchcock, como hemos visto en los dos ejemplos que acabamos de citar, hemos querido estudiar como muestra tres películas, quizá menos conocidas pero muy importantes en la filmografía del director y fundamentales a la hora de apreciar la especificidad e importancia de este recurso.

Por orden cronológico la primera sería *Náufragos*, de 1944. Rodada durante la guerra, cuenta los días que pasan en un bote en el océano los supervivientes de un barco americano hundido por un submarino alemán. La película es un interesante retrato psicológico del grupo y en él tiene un papel principal el personaje de Tallulah Bankhead, que interpreta a Constace Porter, una afamada reportera. De nuevo se utilizará una joya, esta vez un brazalete de Cartier (Proddow *et al.*, 1992: 140), como signo de sofisticación (aparte del visón, la pitillera y el neceser de cosméticos). Pero dicho brazalete significa mucho más. Es un símbolo del momento en el que cambió su vida, cuando pasó de la pobreza a la riqueza, como nos iremos enterando a lo largo del film. Este brazalete de diamantes, que para Constance representa todos los sueños cumplidos y la garantía de un futuro de éxitos, es también un símbolo de cierta esclavitud ante los convencionalismos sociales, como le hace ver uno de los personajes, que calificará su joya de "cadenas". El hecho de que Constance renuncie a él utilizándolo como cebo para intentar pescar algo que comer se convierte así en una imagen de considerable fuerza visual y emocional.

Dos años más tarde rodará *Encadenados*, uno de sus grandes éxitos de público y de crítica. En ella se utilizan joyas más llamativas y de mayor tamaño que en otras producciones hitchcoknianas con el fin de caracterizar no tanto a un personaje, como lo que ese personaje quiere simular. Alicia Huberman, el personaje interpretado por Ingrid Bergman, es contratada por el FBI para infiltrarse entre un grupo de filonazis, antiguos amigos de su padre. Sabe que uno de ellos siempre ha estado enamorado de ella y aprovechará esa circunstancia para introducirse en su casa. Hasta el momento en el que comienzan los encuentros con Sebastian, el hombre al que debe seducir, apenas vemos a Alicia con joyas (tan solo unos sencillos pendientes en



Figura 8. Fotograma de *Encadenados* (1946).



Figura 9. Fotograma de *Pánico en la escena* (1950).

la escena inicial del film) pero a partir de ese momento comenzará a llevar siempre collares de gran tamaño y pretendida riqueza. Uno de ellos, el que lleva a la primera cena con Sebastian fue diseñado por el famoso joyero Harry Winston, cuya fama en el mundo anglosajón es tal que, en la canción del musical *Los caballeros las prefieren rubias*, se incluye la interjección "Talk to me, Harry Winston, tell me about it". En una de las últimas escenas, de fuerte carga dramática, el uso de un vestido de escote cerrado combinado con una oscura y pesada gargantilla con colgantes en forma de pera reforzará la sensación de opresión y peligro que siente Alicia Huberman y que conducirá al dramático desenlace

En 1950 Hitchcock rodará *Pánico en la escena* con la presencia mítica de Marlene Dietrich interpretando uno de sus papeles habituales. Esta obra, que no cosechó el éxito que habitualmente acompañaba a este director, estaba protagonizada por un cuarteto de actores, dos masculinos y dos femeninos, que funcionaban como antagonistas. El papel de Marlene –elegante, frívolo, cruel y malévolo– se contrapone al de Jane Wyman, más inocente y caritativa. Ya podemos comprobar que, como es habitual en el director inglés, este usa las joyas para reforzar el carácter de Marlene. El papel que encarna es el de una famosa actriz y cantante mitificada por el aura de *glamour* y sofisticación que ha creado a su alrededor (prácticamente como la Dietricht real). Las joyas que luce realzan esta imagen y lo que ella las valora resulta aún más interesante. Presa del pánico ante el chantaje de Eva (Jane Wyman), lo primero que ofrece para evitar que esta la delate son sus joyas, y dejan claro que es lo más valioso que tiene. También es muy destacable en este sentido, aunque resulte anecdótica una escena anterior en la que aparece ella misma arreglando minuciosamente uno de sus brazaletes con unas pequeñas tenacillas. Marlene Dietrich fue muy conocida también por poseer una importante colección de joyas que utilizó en la película por expresa decisión de Hitchcock. Un brazalete de Van Cleef & Arpels y otras rutilantes joyas de Cartier fueron, entre otras, responsables del aura con las que Marlene construyó su papel de diva de la escena (Proddow *et al.*, 1992: 144).

Las joyas como *MacGuffin*

Aparte de al suspense, el nombre de Alfred Hitchcock está está unido irremediablemente al de *MacGuffin*. ¿Y qué es un *MacGuffin*? Esta es una de las preguntas que más se le hicieron al director y más veces se han hecho los críticos y estudiosos de su cine. Hitchcock nunca daba una respuesta clara. Al ser interpelado solía contar una pequeña historia de la que había que deducir la definición del asunto. De todas sus respuestas y ejemplos, podemos concluir que un



Figura 10. Fotograma de *Atrapa a un ladrón* (1955).

*MacGuffin*es es un elemento que Hitchcock colocaba en sus películas para desviar la atención de lo principal y provocar así una mayor intriga y sorpresa.

Según Hitchcock el *MacGuffin* se decide en los primeros momentos de la redacción del guión. Debe ser algo muy importante para los personajes de la película pero absolutamente banal para el espectador, que sin embargo se dejará llevar por él para integrarse en la trama (Truffaut, 2011: 140-144).

Puede ser un vaso, una puerta, un personaje o hasta el título o tema del propio film. Tal es el caso de la película *Los pájaros* (1963), en la que los animales no son más que el contexto y las circunstancias que acompañan y provocan la transformación personal de Melanie Daniels, su protagonista. Consiguen hacer avanzar la trama pero no tienen un protagonismo causal.

Comentamos al principio de este estudio que en una de sus primeras películas mudas, *El ring* (1927), ya aparecía un brazalete utilizado por Hitchcock de un modo similar a lo que luego será un *MacGuffin*. La pieza es sometida por el guión a un constante vaivén, ya que tras regalársela el campeón de boxeo a la chica, esta la acepta, la oculta, la lanza al río cuando su novio está a punto de descubrirla, miente sobre ella y, por último, la recibe como una alianza matrimonial, esta vez de su novio. En definitiva, el espectador sigue ensimismado el viaje del brazalete cuando lo importante no es la joya en sí, sino todo el juego de seducción, pasiones y celos entre el trío protagonista. Sin embargo, gracias a ese truco orquestado con la sencilla pieza de joyería, el espectador se ve inmerso completamente en medio de esa turbulenta historia.

Pero donde mejor observamos el uso que Hichcock hace de la joyería como un *MacGuffin* es en *Atrapa a un ladrón*, un film de 1955 en el que ocurre con las joyas lo mismo que en *Los pájaros* con las aves, que son lo menos importante de toda la trama. Una película que gira en torno a un ladrón de joyas y que se desarrolla en la Costa Azul, donde deliberadamente se exhiben en todo su esplendor y grandeza. Y, sin embargo, no dejan de ser las joyas en este caso

un enorme *MacGuffin*. Es lo que menos le interesa al director y les presta menos atención que la que les ha dedicado en las películas que hemos citado en los epígrafes anteriores.

Aparecen las joyas en las grandes cenas de los hoteles, en el casino o en las fiestas, imitando incluso al estilo de Hollywood piezas del siglo XVIII, como podemos ver en la de disfraces. Escena que, por cierto, preludia el desenlace de la película, cuando se desenmascara, en un momento en el que todos van disfrazados, al verdadero ladrón.

Parece entonces que la presencia de los ricos collares responde más al *atrezzo*, a la ambientación, que al atuendo de los personajes. Y, en esa línea, llama la atención que la protagonista femenina, interpretada por Grace Kelly, solo utilice las joyas como un cebo en su juego de misterio y seducción con el personaje de Cary Grant, mientras que en la mayoría de las escenas del film aparece sin ninguna joya.

Conclusión

Como hemos visto, la relación que Hitchcock mantiene con las joyas no puede ser más fructífera por la forma en que aprovecha sus posibilidades para revelar pasiones, estilos de vida o impulsar la acción hacia derroteros inesperados.

Debe recordarse, no obstante, que aunque dé prioridad a esa función fílmica tampoco desdeña nunca su poder cautivador, razón por la que siempre que pudo eligió los mejores diseños para sus actrices. Eso explica que, como hemos visto, recurriese en tantas ocasiones a grandes diseñadores de joyas del momento como los renombrados Cartier, Harry Winston o Van Cleef & Appels. Gracias a la presencia de las rutilantes piezas que ellos creaban se reforzaba la fascinación irresistible que sus películas ejercían en el público.

Además de la calidad del diseño, a Hitchcock le preocupaba la autenticidad de las piezas de joyería que utilizaba en los filmes, convencido como estaba de que una pieza falsa restaba poder hipnótico a las joyas que lucían sus actrices, por lo que incluso en la publicidad de sus películas se preocupaba de que en la medida de lo posible las joyas no se sustituyesen por imitaciones (Proddow *et al.*, 1992: 144). Recordemos que esta práctica era totalmente inusual ya que los joyeros que habían cedido o alquilado sus piezas a la productora solían negarse a que se utilizaran más allá del momento de filmación para minimizar los riesgos de robo y deterioro.

Para terminar, queremos recordar que la relación de Hitchcock con las joyas no se agota en sí misma sino que ha inspirado a otros creadores. Fue, por ejemplo, durante el rodaje de *Recuerda* (1945), película para la que Salvador Dalí realiza los decorados de la sesión de hipnosis, cuando el pintor catalán empezará a esbozar algunos diseños de joyería (Proddow *et al.*, 1992: 142). Uno de ellos, *El ojo del tiempo*, tiene una relación directa con esos decorados que Hitchcock le encarga.

En otro orden cosas pero también como eco de esa relación, cuando el cineasta francés François Truffaut grabó *La novia vestida de negro* (1967) como homenaje al director inglés, decidió utilizar las joyas, al igual que él como potenciadores del suspense (Proddow *et al.*, 1992: 150), siendo la pieza protagonista un brazalete de Alexander Calder, el sutil escultor creador de los móviles que borró las fronteras entre la escultura y la joyería, construyendo abstractas y "biomórficas" piezas en movimiento. Una prueba más de cómo la visibilidad de las joyas en el cine de Hitchcock puede abrir nuevos cauces a la creación artística.

Bibliografía

CAMERON, I., y PERKINS, V. F. (1975): "Alfred Hitchcock". En Sarris, A., *Entrevistas con directores de cine*, vol. I, Madrid: Magisterio Español, pp. 165-179.

DAVIS, R. L. (1993): *The glamour factory: inside Hollywood's big studios system*, Dallas: Southern Methodist University Press.

DUFREIGNE, J. (2004): *Hitchcock Style*, New York: Assouline.

PRODDOW, P.; HEALY, D., y FASEL, M. (1992): *Hollywood Jewels: movies, jewelry, stars*, New York: Harry N. Brams.

TRUFFAUT, F. (2011): *El cine según Hitchcock,* Madrid: Alianza Editorial.

UNJER, M. (2009): "El lenguaje de las joyas". En Brand, J., Teunissen, J., *Moda y accesorios,* Barcelona: Gustavo Gili, pp. 67-77.

Visión poliédrica de la joyería. Aproximación a los determinantes transformadores del *merchandising* visual aplicado a las joyas

Josefa Sánchez Tello
CIFP Ciudad de León

Miryam Martín Sánchez
Universidad de León

Resumen: El propósito de la presente investigación es doble. Por un lado, se provee de una visión de conjunto para analizar la industria del lujo. En segundo lugar, se compara y contrasta las dimensiones esenciales propias del punto de venta físico como *online*. Asimismo, este trabajo se centra fundamentalmente en la categoría *hard-luxury* (joyas y relojes), la cual es un área inexplorada. Al respecto de la metodología, el estudio que nos ocupa aplica el planteamiento de Pettigrew (1990). Este consiste en abordar tres elementos clave: contenido, contexto y proceso. La aplicación de esta metodología supone una importante contribución especialmente para las investigaciones de carácter conceptual.

Abstract: The purpose of this research is twofold: to provide a framework to analyse luxury industry and to compare and contrast the online and in store dimensions towards luxury goods. Also, this paper focuses specifically on hard luxury (jewels and watches), that is an unexplored area. About the methodology, this study applies Pettigrew's (1990) approach. It consist in addressing three keys issues: contend, context and process. The application of this methodology represents an important contribution especially to conceptual papers.

Introducción

En la última década, el número de investigaciones y libros que tratan sobre el lujo se han incrementado notoriamente (Brun y Castelli 2013).

Sin embargo, la fértil producción de investigaciones ha evidenciado las necesidades de generar un marco común capaz de aglutinar las principales corrientes y teorías de este amplio campo de estudio.

Se pretende explorar los límites de nuestro entendimiento en lo relativo a las investigaciones realizadas sobre *hard luxury* o la aplicabilidad de otras a este campo. Dichas fronteras del conocimiento suponen retos tanto para investigadores como para gestores del *hard luxury,* ya que conducen a enfrentarse a áreas menos estudiadas. Para ello, se sigue la distinción metodológica entre contenido, contexto y proceso concebida por Pettigrew (1990) y replicada por Huizingh (2011).

Así, en el siguiente apartado se aborda la pregunta, “¿qué?” (el contenido del campo de estudio) mientras que en la sección tercera, se determina la dependencia contextual del sector y por tanto, la influencia del *merchandising* visual como transformador del entorno. Por último, se determina el proceso, es decir, se responde a la pregunta, ¿cómo? (sección 4) y se presentan las principales conclusiones.

Contenido

¿Qué es lujo?

El concepto de lujo revela su naturaleza poliédrica, lo que dificulta la posibilidad de establecer una definición precisa. Tradicionalmente, los objetos de lujo han sido incluidos en la categoría de bienes de confianza, por atribuirles a estos la dificultad de poder ser verificados o evaluados en alguno de sus atributos por parte del consumidor (Sanguanpiyapan y Jasper, 2010; Asch, 2001), véase por ejemplo, la calidad de una joya.

Los académicos han intentado acotar el concepto centrándose en rasgos definitorios como la ostentación, el simbolismo, la dominación o el hedonismo (Han *et al*., 2010; Lipovetsky y Roux, 2003). También se han propuesto abordar la cuestión a través de distintos planteamientos, como aproximando el lujo a una propiedad de las marcas (Bjorkman, 2002; Dubois y Paternault 1995) o preguntándose qué características adicionales hacen que un artículo sea considerado como lujo (Lipovetsky y Roux, 2003)

Sumándose a estas aproximaciones, los expertos o gestores también han intentado acotar las fronteras del lujo (Brun y Castelli, 2013). A este respecto, destacamos las aportaciones de Coco Chanel –diseñadora de moda– “el lujo es la ausencia de vulgaridad”, o aquella determinada por Giorgio Armani –diseñador– “para nuestros consumidores, la esencia del lujo está establecida por la exclusividad y la customización”. Por último, Norman Foster –arquitecto– entiende “el lujo como oasis público de seguridad y placer”. Todas ellas parecen sugerir que no son los objetos los que aportan una definición del lujo sino que son las relaciones que se establecen con respecto a estos (Dion y Arnould, 2011).

Estas relaciones suelen articularse en función del bagaje cultural e histórico y repercuten en que el lujo no sea un objeto o producto determinado sino que pertenezca a una dimensión con carácter simbólico. Ciertas piezas cuentan con un aura (Bjorkman, 2002) que permite cargar un precio superior debido al margen del valor intangible (Hagtvedt y Patrick, 2009; Vigneron y Johnson, 2004). Esto ha provocado que, paralelamente, se hayan conceptualizado los objetos de lujo como “valorados por el hecho de ser costosos” (NG, 1987). Sin embargo, no existe consenso al respecto, ya que el artículo de lujo no puede ser definido únicamente en términos de alto precio, sino que cuenta con cualidades adicionales (Chevalier y Mazzalovo, 2008).

No obstante, este poder subyacente es legítimamente ejercido a través del prestigio del establecimiento (Moore *et al*., 2004). Los consumidores determinan dicho prestigio a través de cualidades físicas del punto de venta, como el tamaño, pero también de mecanismos formales que generan una atmosfera determinada (Dawson, 1988). Por tanto, el rol jugado por el *merchandising visual* en el comercio minorista es determinante (Kouchekian y Gharibpoor, 2012). De hecho, es considerado una de las principales tácticas usadas en *marketing* para atraer potenciales consumidores y facilitar la compra a través de la presentación del punto de venta y su mercancía (Charles, 2012).

La alteración del paradigma del lujo

Históricamente la aceptación del lujo ha ido evolucionando. Como describen Brun y Castelli (2013), la civilización romana le concedía una connotación negativa que perduró hasta el siglo XIV cuando una emergente burguesía europea empieza a asociarlo con la idea de una vida más cómoda.

No obstante, el germen de la industria del lujo moderna y global se establece en el siglo XIX, cuando la élite local comienza a ser demasiado reducida, para esas empresas nacientes con la Revolución Industrial.

Es en el siglo XX y XXI cuando el sector del lujo tiende hacia una masificación, especialmente en los últimos sesenta años. Este fenómeno se basa fundamentalmente en tres pilares: el primero de ellos, el incremento de los canales de distribución (diversos formatos físicos y el desarrollo de las plataformas *online*); en segundo lugar, la automatización de la producción; y por último, la flexibilidad en la rotación de inventarios (Dion y Arnould, 2011).

Dichos elementos han propiciado no solamente una expansión geográfica hacia mercados emergentes sino también un aumento en la cartera de productos de las marcas con artículos de lujo masivo o accesible (Dalton, 2005; Silverstein y Fiske, 2003).

Es evidente que el nuevo lujo supone un reto para las marcas, las cuales deben encontrar el equilibrio entre la distribución masiva y la singularidad de sus artículos "dotando al producto del suficiente envoltorio emocional que, unido a la calidad, provocará que el consumidor quiera acceder a él" (Martínez Caballero y Vázquez Casco, 2006:207).

Al respecto de la dificultad de acceso que encuentre el consumidor para adquirir un producto de lujo, Campuzano (2003) sugiere establecer tres categorías: lujo inaccesible, lujo intermedio y lujo accesible.

El lujo inaccesible es el más exclusivo de los tres y el que cubre un *target* menor. Se compara, en cuanto a modelo de negocio, con el mercado de arte y supone una herramienta de comunicación en sí mismo. Alimenta la percepción de prestigio, fomentando la venta de los productos situados en categorías inferiores.

El lujo intermedio se ejemplifica con las series limitadas, donde el *marketing* supone un elemento central. El hecho de que el producto entre al mercado con una disponibilidad temporal determinada, está comunicando su singularidad; es decir, tiene una connotación de exclusividad (Surchi, 2011). Se debe prestar especial atención al punto de venta así como al precio, elemento clave para conseguir un valor emocional superior al precio.

En la última dimensión, el lujo accesible, este se caracteriza por una distribución y precio más asequible, donde el *marketing* es esencial para no desvirtuar los valores de la insignia.

El cambio de paradigma que refleja dicha clasificación ilustra la evolución del lujo tradicional, caracterizado por la escasez de materiales o por el fino trabajo artesano hacia la captación de consumidores que priorizan artículos que les proporcionen una apariencia fresca e inusual y una exclusiva aura por encima de la escasez real (Hanna, 2004).

El denominado "poder del aura" (*auratic power*), investigado por Dion y Arnould (2011), se centra en el director artístico entendido como líder carismático y se difunde a través de la visión estética de las marcas de lujo, "con el objetivo de generar admiración y adoración y, pos-

teriormente, mantener su prestigio y legitimidad frente a el creciente número de marcas *masstige* (término acuñado en 2003 por Silverstein y Fiske) para referirse a los bienes de prestigio que se distribuyen de forma masiva a precios altos pero no prohibitivos).

El poder de las joyas

El término lujo proviene de la raíz latina *lux*, que significa 'luz', y parece referirse a objetos preciosos (típicamente asociados al oro y a las gemas) (Brun y Castelli, 2013). Sin embargo, actualmente el lujo engloba productos diversos tales como yates, vinos, cosmética o servicios prestados por hoteles y *spas*, y conforma una industria heterogénea.

No obstante, según el reciente estudio "2013 Luxury Goods Worldwine Market Study" llevado a cabo por la prestigiosa consultoría Bain and Company, a pesar de que el crecimiento del sector del lujo ha disminuido en torno al 8 % respecto a cifras del año anterior, este sigue siendo positivo a nivel mundial.

Centrando nuestro estudio en el impacto económico de la joyería, se observa una extraordinaria polarización entre los dos segmentos con un crecimiento significativo: las joyas de alta gama, y la plata y bisutería. Al respecto el incremento de este último, parece apuntarse como razones la inclusión de modas en las piezas de bisutería y la creciente clase media de los mercados emergentes.

Es precisamente en estos, donde, debido a la debilidad de la demanda interna, las casas joyeras españolas buscan nuevos mercados. La consultoría DBK, en su estudio "Distribución de joyería y relojería" hecho público en marzo de 2013, determina que los más damnificados son los comercios independientes, los que retrocedieron en la cuota de mercado hasta un 37 %. No obstante, las joyerías independientes pueden influir en el comportamiento de los consumidores. En un estudio de McGee y Finney (1997) el *merchandising* se mostró como una herramienta útil para ayudar a los minoristas independientes frente a las cadenas comerciales.

Contexto

Tradicionalmente, los análisis formales sobre joyería, particularmente sobre la española, provienen de estudios históricos (Cea Gutiérrez, 2008; Arbeteta Mira, 1998), de las características propias de las joyas en las regiones (Soler, 2006; Casado Lobato, 1996) y desde aproximaciones a la simbología de las mismas (Miguel, 1990) siendo casi testimonial el número de investigaciones específicas desde el área de la empresa y el *marketing* (Brun y Moretto, 2012; Sanguanpiyapan y Jasper, 2010).

Ampliando el campo de estudio al sector del lujo, este sigue siendo un foco de atención infravalorado (Berthon *et al.*, 2009; Fionda y Moore, 2009) y confuso (Miller y Mills, 2012). La carencia de un marco común en lo referente a la industria del lujo dificulta poder caracterizar el contexto. De hecho, la escasa congruencia entre los resultados es tal, que una de las pocas áreas donde existe cierta unanimidad, tanto por parte de los investigadores como de los gestores, es en la falta de acuerdo al respecto de qué es una marca de lujo (Miller y Mills, 2012; Atwal y Wiliwms, 2009; Christodoulides *et al.*, 2009; Fionda y Moore, 2009).

No obstante, la insuficiente consonancia entre los estudios no debe atribuirse a malas prácticas por parte de los investigadores sino a que la literatura al respecto ha sufrido una fuerte desatención por parte de la Academia (Reyneke *et al.*, 2012; Atwal y Williams, 2009). Todo ello,

a pesar del peso en término de ventas y la influencia de esta industria, la cual frecuentemente determina el camino para el resto del mundo del *marketing* (Ko y Megehee, 2012).

Incluso aunque las evidencias respecto a las marcas de lujo son inconclusas, existen ciertos puntos comunes en torno a la concepción de estas como un activo asociado con elementos intangibles (Miller y Mills, 2012) tales como la cultura y el espíritu de la marca. Consecuentemente, desde que el *branding* se ha constituido como elemento nuclear para entender y modificar el entorno donde se desenvuelve la empresa, por ejemplo construyendo relaciones con sus *stakeholders* (Keller, 2003), el objetivo debe ser transmitir los valores de la marca de la forma más eficiente. Para ello, Kozinets *et al.* (2002) sugiere que la *boutique* puede propiciar en los consumidores mayor conocimiento sobre la marca y un mejor posicionamiento, y Brun y Castelli (2013) consideran que los clientes "desean estar emocionalmente inmersos en una experiencia de compra inolvidable".

En este sentido, el proceso de compra puede venir determinado en función de la plataforma usada para este fin. Siguiendo a Berman y Evans (2001), distinguimos entre formato de tienda y no formato de tienda. El primero de ellos será la plataforma física, frente al segundo, asimilado a la plataforma *online*.

La plataforma física, el santuario de la marca

En concordancia con los estudios de Grewal *et al.* (2003), los minoristas pueden incidir sobre los factores que influyen en las decisiones de compra de los consumidores. De hecho, según las conclusiones alcanzadas por Kouchekian y Gharibpoor (2012) existe una fuerte relación entre el *merchandising* visual y las decisiones de compra, siendo el *merchandising* visual un factor vital para el éxito o fracaso de una tienda (Charles, 2012). Asimismo, pretende que los consumidores sean capaces de interpretar el mensaje enviado por la marca y conducirles hacia la compra (Kerfoot *et al.,* 2003).

Es evidente que cada marca lanza un mensaje en función de los valores que quiere transmitir y el *target* que busca captar, aunque existe un paradigma común bajo el que se encuentra todo el sector del lujo. El sector del lujo se encuentra inmerso en un proceso de ""museización"" de la marca: los consumidores llegan a pagar entrada para comprar el privilegio de aprender más al respecto de ella y de sus productos (Hollenbeck *et al.,* 2008).

No obstante, el efecto de "museaización" no representa un estadio final, sino que su consecuencia es la sacralización de la marca. Los consumidores llegan a peregrinar a la casa comercial.

En este sentido, las tiendas son elementos centrales, especialmente las denominadas tiendas insignia o *flagships*. La *boutique* representa el escaparate de la marca; es, siguiendo la terminología de Cervellon y Coudriet (2013), la catedral del lujo, capaz de generar admiración y adoración.

El diseño de la tienda insignia en una manifestación de la identidad de la marca. "La arquitectura y el arte realza la moda y el lujo, y las tiendas inspiran un espíritu artístico" (Manlow y Nobbs, 2012). Se pretende conseguir que los objetos de lujo comerciales se impregnen de un aura no comercial, entendidos como tesoros. De esta forma, el proceso de sacralización convierte al consumidor en un adorador más receptivo a los estímulos del *merchandising* visual. Estamos, por tanto, ante un contexto de "*marketing* de adoración" (Dion y Arnould, 2011). Estos mismos autores, apoyados en las ideas de Borghini *et al.* (2009) y Floor (2006) destacan la manera en que un ideal de belleza llega a institucionalizarse, por ejemplo, a través de exposiciones

en museos, pudiendo así ser vendido. Este efecto se ha intensificado gracias a las continuas colaboraciones entre representantes del sector del lujo y arquitectos y artistas.

Por último, destacar que el conjunto de estos esfuerzos en el ámbito físico u *offline* se traducen en que este canal de compra es el primordial para el sector del lujo (Jin, 2012).

El dilema de la plataforma *online* ¿pérdida de aura u omnipresencia?

Actualmente, el uso de Internet como canal de compra por parte de los consumidores supone un hecho normalizado. Sin embargo, el sector del lujo retrasa o ralentiza su entrada en el mundo *online* debido a la inquietud que provoca a las marcas la pérdida del aura de exclusividad (Okonkwo, 2007). Temen que la web no propicie el mismo proceso experiencial de compra que el punto físico. No obstante y a pesar del denominado por Kapferer y Bastien, 2012, p. 247) “dilema de Internet” (citado por Kluge y Könisgsfeld, 2013), la web ofrece una oportunidad excepcional para utilizar las herramientas de *marketing* de manera personalizada (Cyr *et al.*, 2008)

La tensión se encuentra en cómo se ha venido caracterizando el lujo asemejado a rareza, inaccesibilidad o exclusividad, frente al contexto democratizador, accesible y sensible a los precios que propicia Internet (Kluge y Könisgfeld, 2013). A este respecto, es precisamente la atribución de ubiquidad que se da a la red, lo que las empresas del lujo deben ser capaces de transformar en un elemento más del contexto sacralizador. La omnipresencia, la capacidad de estar en todas partes gracias la mayor penetración de Internet y difusión de los dispositivos móviles, debe formar parte del dogma del lujo. Asimismo, los mecanismos formales del visual *merchandising* aplicados al punto físico han de ser trasladados a la plataforma web. En consonancia, Then y DeLong (1999) sugieren que debe existir una analogía entre el diseño de la tienda y el de la web.

Proceso

Dos son los procesos que del presente estudio se extraen. En primer lugar, y siguiendo la misma estructura del epígrafe anterior, se estudiará qué mecanismos formales del *merchandising* visual inciden en el punto de venta físico y cómo deben articularse para conducir hacia la “museización” y la sacralización. Posteriormente, se tratará como ha de preservarse ese aura de adoración en el ya citado contexto online.

Plataforma física - arquitectura exterior e interior

Las tiendas de lujo tienen que estar concebidas para interactuar con todos los sentidos y generar una respuesta basada en emociones por parte de los consumidores.

La atmósfera creada es determinante y se configura como un elemento clave para la clientela (Newman y Patel, 2004). Sin embargo, las variables que componen dicha atmosfera varían en número en función del autor. Así, según Berman y Evans (2001) determinan, se encuentra compuesta por cuatro categorías: el exterior, el interior, la distribución y el diseño. Sin embargo, en 2012, Kouchekian y Gharibpoor consideran el color, la luz, la limpieza o la altura de los estantes como elementos igualados en categoría al diseño de la tienda o a su distribución. Del mismo modo, en ocasiones, como influencia de la cultura anglosajona, no se hace distinción entre *merchandising* y escaparatismo, y este último aparece incluido como parte del *merchandising* y renombrado como *visual merchandising* (Martínez Caballero y Vázquez Casco, 2006).

Para el presente estudio, se sigue las recomendaciones de Palomares (2001) ya que establecen líneas generales comunes en todos los estudios de *visual merchandising*. La primera clasificación se establece entre la arquitectura exterior e interior del establecimiento. Al respecto de los elementos exteriores, es fundamental focalizar la atención hacia el rótulo, el escaparate y la entrada.

El rótulo identifica el establecimiento y debe ser coherente con la imagen que se desea proyectar.

El escaparate, con su carácter eminentemente informativo y persuasivo, debe formar parte de la estrategia comercial. La belleza de los artículos expuestos debe suponer un impacto visual cual vidrieras de una catedral. Asimismo, se debe prestar atención a la disposición de producto en el escaparate ya que supone el primer reclamo, un vendedor silente.

Al respecto de la entrada, debe ser suficientemente amplia, superior a un metro, y se recomienda además, que sea de un material que permita observar el interior, por ejemplo de cristal (Palomares, 2001). No obstante, la simbología de la entrada sobrepasa los aspectos físicos, "la puerta es el emblema del paso entre lo mundano (la calle) y lo sagrado (el universo de la marca)" (Cervellon y Coudriet, 2013: 875).

Al respecto de la arquitectura interior, debe desplegarse un conjunto de mecanismos formales procedentes del mundo de los museos, de modo que los objetos de lujo comercial consigan una aura de piezas de museo (Dion y Armould, 2011; Hollenbeck *et al.,* 2008). Puede ello articularse a través de vitrinas iluminadas y/o rotatorias, luces focalizando las piezas o prohibiciones, como el hecho de tener que mantener una distancia con el objeto deseado (la joya). El silencio debe entenderse como elemento para generar una atmosfera solemne propia incluso de santuarios que invite a la contemplación (Cervellon y Coudriet, 2013). Las reliquias que en ellos se exhiben deben establecer un protocolo de tratamiento, manteniéndolas protegidas bajo cristales o usando guantes para su manipulación.

Plataforma *online* - generación de la "webmosfera"

Las marcas de lujo son conscientes del reto que supone mantener su aura en un medio de masas como representa Internet. El reto subyace en crear una "webmosfera" (web + atmósfera) (Okonkwo 2009: 308) capaz de recrear virtualmente la esencia de la marca.

A pesar de que la literatura concerniente a los estímulos y efectos del *merchandising* visual *online* es bastante extensa, y se encuentran ejemplos tanto para sectores determinados, como el de la moda (HA *et al.,* 2007), o se testan elementos concretos como la distribución (Harris y Goode, 2010), el verdadero reto es generar un marco común de estudio para establecer las dimensiones básicas de la atmosfera *online* (Eroglu *et al.,* 2001).

A este respecto y de modo genérico, Okonkwo (2009) señala que las empresas del lujo enfatizan en aspectos visuales a través de las animaciones *flash*, imágenes de los productos, música…; pero que sin embargo estas cuestiones por sí mismas no suponen la proyección de los valores intrínsecos de la marca. Deben acompañarse con otras dimensiones tales como la funcionalidad, el diseño o el contenido para generar una verdadera aura capaz de evocar el vínculo emocional de la catedral de la marca.

En este sentido, la taxonomía establecida por Kluge y Königsfeld (2013) parece ser lo suficientemente comprensiva para identificar los pilares centrales de la "webmosfera" y permite asimismo estudios más exhaustivos bajo este marco.

Los autores identifican cuatro criterios centrales: tipografía, material multimedia, navegación y posición de los elementos. La comparativa entre empresas dedicadas al lujo y aquellas que no lo hacen en cada una de las categorías evidencia no obstante, los esfuerzos de las primeras por conservar el misticismo en torno a sus productos.

En primer lugar, la letra de tipo Arial sobre fondo negro es usada como mecanismo formal de diferenciación de las empresas del lujo, frente aquellas de otros sectores. Sin embargo, en cuanto a la posición del material multimedia, ambos grupos privilegian el centro. Al respecto de las dos últimas categorías, es donde se evidencia las carencias de las que aún adolecen las empresas del lujo. Casi un 50 % de ellas no posee "meta-navegación" y no reservan espacios para secciones tales como "Ayuda" o "Preguntas frecuentes".

Para concluir con esta sección, es especialmente interesante destacar que Internet ha cambiado los hábitos de consumo, el sistema de valores e incluso los intereses de los clientes, y este hecho se refleja en el modo en que interactúan con las marcas de lujo en ambas plataformas, *offline* y *online* (Okonkwo, 2009)

Conclusiones

El principal objetivo del presente estudio era generar una visión de conjunto de las principales tendencias en la investigación del sector del lujo. Asimismo, se han indicado las limitaciones existentes, como la conceptualización del lujo, y se ha expuesto controversias tales como el dilema de Internet. Así, en estas fronteras del conocimiento actual deben encontrar los investigadores una fuente para enriquecer sus investigaciones.

Paralelamente, este estudio sobre la industria del lujo se ha enfatizado en el sector joyero por su influencia económica y cultural. A pesar de ello, paradójicamente existe una gran desatención por parte de la academia.

El tercer punto de inflexión del presente trabajo era poder extraer de él una serie de implicaciones gerenciales. En congruencia, se provee a los gestores de las joyerías de una guía clara al respecto del *merchandising* visual para las dos plataformas, física y *online*.

En último término, la metodología usada para este trabajo conceptual es también novedosa.

Bibliografía

Arbeteta Mira, L. (1998): "La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII". En *Revista de Museología*, n.º 13, pp. 148-151.

Asch, D. (2001): "Competing in the New Economy". En *European Business Journal*, vol. 13, n.º 3, pp. 119-126.

Atwal, G., y Williams, A. (2009): "Luxury Brand Marketing – the Experience is Everything!" En *Journal of Brand Management*, n.º 16, pp. 338-346.

Berman, B., y Evans, J. R. (2001): *Retail Management: A Strategic Approach*. New Jersey: Prentice-Hall.

Berthon, P.; Pitt, L.; Parent M., y Berthon, J. P. (2009): "Aesthetics and Ephemerality: Observing and Preserving the Luxury Brand". En *California Management Review*, n.º 52, pp. 45-46.

Bjorkman, I. (2002): "Aura: Aesthetic Business Creativity". En *Consumption, Markets and Culture*, vol. 5, n.º 1, pp. 69-78.

Borghini, S.; Diamond, N.; Kozinets, R. V.; Mcgrath, M. A.; Muñiz Jr., A. M., y Sherry Jr., J. F. (2009): "Why are Themed Brandstores so Powerful? Retail Brand Ideology at American Girl Place". En *Journal of Retail*, vol. 85, n.º 3, pp. 363-375.

Brun, A., y Castelli, C. (2013): "The Nature of Luxury: a Consumer Perspective". En *International Journal of Retail & Distribution Management*, vol. 41, n.º 11/12, pp. 823-847.

Brun, A., y Moretto, A. (2012): "Contract Design and Supply Chain Management in the Luxury Jewellery Industry". En *International Journal of Retail & Distribution Management*, vol. 40, n.º 8, pp. 607-628.

Campuzano García, S. (2003): *El universo del lujo: Una visión global y estratégica de los amantes del lujo*, Madrid: McGraw-Hill.

Casado Lobato, C. (1996): "La joyería popular leonesa". En *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, n.º 51, vol. 2, pp. 237-249.

Cea-Gutiérrez, A. (2008): "La plata en el vestido: Joyas-relicario españolas del siglo xvii". En *Goya,* n.º 322, pp. 77-81.

Cervellon, M. C., y Coudriet, R. (2013): "Brand Social Power in Luxury Retail. Manifestation of Brand Dominance over Clients in the Store". En *International Journal of Retail & Distribution Management*, vol. 41, n.º 11/12, pp. 869-884.

Charles, F. (2012): "The Moderating Roles of Shopper Experience and Store Type on the Relationship between Perceived Merchandise Value and Willingness to Pay a Higher Price". En *Journal of Retailing and Consumer Services*, n.º 19, pp. 249-258.

Chevalier, M., y Mazzalovo, G. G. (2008): *Luxury Brand Management: a World of Privilege*, Singapur: Kogan Page.

Christodoulides, G.; Michaelidou, N., y Li, C. H. (2009): "Measuring Perceived Brand Luxury and Evaluation of the BLI Scale". En *Journal of Brand Management*, n.º 16, pp. 395-405.

Cyr, D.; Kindra, G. S., y Dash, S. (2008): "Web Site Design, Trust, Satisfaction and E-loyalty: the Indian Experience". En *Online Information Review*, n.º 42, n.º 9/19, pp. 1039-1058.

Dalton, C. M. (2005): "In the Lap of Luxury". En *Business Horizons*, n.º 48, pp. 379-384.

Dawson, S. (1988): "An Exploration of the Store Prestige Hierarchy: Reification, Power and Perceptions". En *Journal of Retailing*, vol. 64, n.º 2, pp. 133-152.

Dion, D.´, y Arnould, E. (2011): "Retail Luxury Strategy: Assembling Charisma through Art and Magic". En *Journal of Retailing,* vol. 87, n.º 4, pp. 502-520.

Dubois, B., y Paternault, C. (1995): "Understanding the World of International Luxury Brands: the Dream Formula". En *Journal of Advertising Research,* n.º 35, pp. 69-77.

Eroglu, S. A.; Machleit, K. A., y Davis, L. M. (2001): "Atmospheric Qualities of Online Retailing: a Conceptual Model and Implications". En *Journal of Business Research*, vol. 54, pp. 177-184.

Fionda, A. M., y Moore, C. M. (2009): "The Anatomy of the Luxury Fashion Brand". En *Journal of Brand Management,* n.º 16, pp. 347-363.

Grewal, D.; Baker, J.; Levy, M., y Voss, B. G. (2003): "The Effects of Wait Expectations and Store Atmosphere Evaluation on Patronage Intentions in Service-Intensive Retail Stores". En *Journal of Retailing*, n.º 79, pp. 259-268.

Ha, Y.; Known, W. S., y Lennon, S. J. (2007): "Online Visual Merchandising (VMD) of Apparel Web Sites". En *Journal of Fashion Marketing and Management*, vol. 11, n.º 4, pp. 477-493.

Hagtvedt, H., y Patrick, V. M. (2009): "The Broad Embrace of Luxury: Hedonic Potential as a Driver of Brand Extendibility". En *Journal of Consumer Psychology*, vol. 19, n.º 4, pp. 609-618.

Han, Y. J.; Nunes, J. C., y Drèzes, X. (2010): Signalling Status with Luxury Goods. En *Journal of Marketing*, n.º 74, pp. 15-30.

Hanna, J.: *Luxury isn't What it Used to Be*. HBS Working Knowledge.

Harris, L. C., y Goode, M. (2010): "Online Servicescapes, Trust, and Purchase Intentions". En *Journal of Services Marketing*, vol. 24, n.º 3, pp. 230-243.

Hollenbeck, C. R.; Peters, C., y Zinkhan, G. M. (2008): "Retail Spectacles and Brand Meaning: Insights from a Brand Museum case study". En *Journal of Retailing*, n.º 84, pp. 334-353.

Huizingh, E. K. R. E. (2011): "Open Innovation: State of the Art and the Future". En *Technovation*, vol. 31, pp. 2-9.

Jin, S. A. A. (2012): "The Potential of Social Media for Luxury Brand Management". En *Marketing Intelligence & Planning*, vol. 30, n.º 7, pp. 687-699.

Kapferer, J. N., y Bastien, V. (2008): *The Luxury Strategy: Break the Rules of Marketing to Build Luxury Brands*, London: John Wiley & Sons.

Keller, K. L. (2003): "Brand Synthesis: the Multidimensionality of Brand Knowledge". En *Journal of Consumer Research*, vol. 29, n.º 4, pp. 595-600.

Kerfoot, S.; Davies, B., y Wards, B. (2003): "Visual Merchandising and the Creation of Discernible Retail Brands". En *International Journal of Retail & Distribution Management*, vol. 31, n.º 3, pp. 143-152

Kluge, P. H., y Könisgsfeld, J. A. (2013): "Luxury Web Atmospherics: an Examination of Homepage Design". En *International Journal of Retail & Distribution Management*, vol. 41, n.º 11/12, pp. 901-916.

Ko, E., y Megehee, C. M. (2012): "Fashion Marketing of Luxury Brands: Recent Research Issues and Contributions". En *Journal of Business Research*, vol. 65, pp. 1395-1398.

Kouchekian, M., y Gharibpoor, M. (2012): "Investigation the Relationship between Visual Merchandising and Customer Buying Decision Case Study: Isfahan Hypermarkets". En *Inter-*

national Journal of Academic Research in Economics and Management Science, vol. 1, n.º 2, pp. 268-279.

Kozinets, R. V.; Sherry, J. F.; Deberry-Spence, B.; Duhacheck, A.; Nuttavuthisit, K., y Storm, D. (2002): "Themed Flagship Brand Stores in the New Millennium: Theory, Practice, Prospects". En *Journal of Retailing*, n.º 78, pp. 17-29.

Lipovetsky, G., y Roux, E. (2003): *Le luxe éternel. De l'âge du sacré au temps des marques (Le Débat),* Paris: Gallimard.

Loor, K. (2006): *Branding a Store: How to Build Successful Retail Brands in a Changing Marketplace,* London-Philadelphia: Kogan Page.

Manlow, W., y Nobbs, K. (2013): "Form and Function of Luxury Flagships. An International Exploratory Study of the Meaning of the Flagship Store for Managers and Customers". En *Journal of Fashion Marketing and Management*, vol. 17, n.º 1, pp. 49-64.

Martínez Caballero, E., y Vázquez Casco, A. I. (2006): *Marketing de la moda*, Madrid: Pirámide.

McGee, J. E., y Finney, B. J. (1997): "Competing against Retailing Giants: a Look at the Importance of Distinctive Marketing Competencies". En *Journal of Business and Entrepreneurship*, vol. 9, n.º 1, pp. 59-70.

Miguel, A. de (1990): "Joyería sentimental, conmemorativa y de luto." En *Antiquaria*, n.º 8, vol. 74, pp. 40-44.

Miller, K. W., y Mills, M. K. (2012): "Sustaining the Luxury Brand on the Internet". En *Journal of Brand Management*, n.º 65, pp. 1471-1479.

Moore, C. M.; Birtwistle, G., y Burt, S. (2004): "Channel Power, Conflict and Conflict Resolution in International Fashion Retailing". En *European Journal of Marketing*, vol. 38, n.º 7, pp. 749-769.

Newman, A. J., y Patel, D. (2004): "The Marketing Directions of Two Fashion Retailers". En *European Journal of Marketing*, vol. 38, n.º 7, pp. 770-789.

Ng, Y. K. (2004): "Diamonds Are a Government's Best Friend: Burden-Free Taxes on Goods Valued for their Values". En *The American Economic Review,* vol. 77, n.º 1, pp. 186-191.

Okonkwo, U. (2007): *Luxury Fashion Branding: Trends, Tactics Techniques,* London: Palgrave Macmillan.

– (2009): "Sustaining the Luxury Brand on the Internet". En *Journal of Brand Management,* vol. 16, n.º 5/6, pp. 302-310.

Palomares, R. (2001): *Merchandising. Cómo vender más en establecimientos comerciales,* Barcelona: Gestión 2000.

Pettigrew, A. M. (1990): "Longitudinal Field Research on Change: Theory and Practise". En *Organization Science*. vol. 1, n.º 3, pp. 267-292.

Reyneke, M.; Sorokàcová, A., y Pitt, L. (2012): Managing Brands in Times of Economic Downturn: How do Luxury Brands Fare? En *Journal of Brand Management*, vol. 19, n.º 6, pp. 457-466.

Sanguanpiyapan, T., y Jasper, C. (2010): "Consumer Insights into Luxury Goods: Why they Shop where they Do in a Jewelry Shopping Setting". En *Journal of Retailing and Consumer Services*, n.º 17, pp. 152-160.

Silverstein, M. J., y Fiske, N. (2003): *Trading up: The New American Luxury*, New York: Portfolio.

Soler, M. P. (2006): "Joyería valenciana en el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí". En *Revista de Museología*, n.º 36, pp. 91-96.

Surchi, M. (2011): "The Temporary Store: a New Marketing Tool for Fashion Brand". En *Journal of Fashion Marketing and Management*, vol. 15, n.º 2, pp. 257-270.

Then, N. K., y Delong, M. R. (1999): "Apparel Shopping on the Web". En *Journal of Family and Consumer Sciences*, vol. 91, n.º 3, pp. 65-68.

Vigneron, F., y Johnson, L. V. (2004): "Measuring Perceptions of Brand Luxury". En *Journal of Brand Management*, n.º 11, pp. 484-506.

Los Montes de Piedad: guardianes de la joya emocional

Marta Sanz Bustillo
Monte de Piedad de la Caixa

Resumen: A lo largo de la historiografía existe una serie de joyas codificadas como "sentimentales" por el valor añadido que se les otorga. Están relacionadas con valores íntimos, recordatorios o conmovedores. Por otro lado, la joyería que en la actualidad se carga de esta función semiótica podría denominarse joyería "emocional" y se caracteriza por una subjetividad como rasgo principal, cargada de "microrrelatos" personales que explican verdades en dimensiones diferentes a las grandes narraciones, que dan una lectura universal a la joyería sentimental. Los Montes de Piedad, catalizadores de emociones, recolectan ese tipo de experiencias, incapaces de ser tasadas de manera objetiva, y garantizan la custodia de ese microrrelato, el cual podrá continuar escribiéndose durante generaciones.

Abstract: Throughout historiography, several jewel pieces have been considered as "sentimental" due to the added value they are granted with, according to intimate, commemorative or moving criteria. Nowadays, the part of jewellry pervaded with this semiotic function, could be referred to as "emotional" jewelry; with subjectivity as main feature, that account for personal stories –which explain truth in a different dimension compared to generally acknowledged dogmas– and give an universal meaning to sentimental jewelry. Pawn brokers become emotion reagents, gather that sort of experiences –impossible to be rated in an unbiased way and guarantee those personal stories' safe-keeping, which may be continued through generations.

A lo largo de la historio existen determinadas joyas codificadas como "sentimentales" por el valor añadido que se les otorga. Están relacionadas con valores íntimos, recordatorios o conmovedores, y entre ellas destacan tipologías como el relicario, el portarretrato, el guardapelo o la insignia.

Estas joyas sentimentales podían estar destinadas a recordar a un difunto, eran motivo de regalo entre los enamorados como detalle de afecto e, incluso, se han documentado ejemplos de hermanas con cuyos cabellos se entrelazaban a modo de cadenas para el reloj de bolsillo de su padre.

Dentro de este modelo de joya existe una amplia tipología de modelos y una dilatada gama de motivos iconográficos. Para ejemplificar este tipo de piezas y analizar la trascendencia afectiva que de ellas se desprenden, se tomarán aquellas realizadas con cabellos. Conviene tener en cuenta que la joyería de luto podría ser también considerada sentimental por el gravamen otorgado al recuerdo de un ser querido fallecido. Hablamos concretamente de una serie de piezas realizadas con especial atención durante el siglo XIX, y cuyo fin último era enfrentarse a la pérdida irreparable de una persona (Gutiérrez García, 1999). Para combatir este duelo, se realizaron indumentarias y complementos acordes con el protocolo establecido para el luto (Phillips, 2008: 96-97).



Figura 1. *Sortija tipo lanzadera.* Oro y cabellos, 1874. © Museo del Romanticismo. Fotografía: Lucía Monte Benito. Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

El color negro, asociado de manera indisoluble a la indumentaria de duelo, es una de las características fundamentales de estas joyas de luto a las que me refiero. El negro es además potenciado con materiales como el azabache[1], la ebonita[2] o el cabello[3]. En cuanto a la utilización del pelo en estas piezas, existe documentación referente desde el siglo XVI, cuando comenzó la tradición de guardar los cabellos en las traseras de joyas. Sin embargo, el máximo apogeo se focaliza en Gran Bretaña, que vivió el fallecimiento del príncipe Alberto en 1861. El doloroso acontecimiento abocó a la reina Victoria a la imposición de un luto riguroso, lo que conllevaba una indumentaria y unos complementos acordes (Herradón Figueroa, 1999 y 2008; Rodríguez Collado, 2011).

La joyería victoriana es un ejemplo de codificación de esta tipología de joyería sentimental, ya que otorgó a ciertas piezas unos valores añadidos que se relacionan con lo íntimo, lo emocionante o lo conmovedor.

Ejemplo de este tipo de piezas sentimentales es esta sortija tipo lanzadera conservada en el Museo del Romanticismo (Madrid). En su chatón almendrado central se conservan una serie de cabellos entrelazados para formar un ramillete floral. En la trasera del mismo se observan las iniciales del difunto (J.T.), y a lo largo del interior del aro, la fecha de su defunción: *14 Marzo 74*. Las inscripciones de las iniciales del difunto y la fecha del fallecimiento, así como el cabello del mismo, informan del rasgo sentimental que la pieza posee, lo que es su característica principal (figura 1).

El uso de cabellos implica una serie de valores exógenos o elementos externos, en tonos oscuros, que son custodiadas en joyas desde reliquias del difunto hasta detalles de la persona amada. Todas ellas son piezas con una carga sentimental añadida, de recuerdo consciente y deliberado. Así, el espectador con facilidad intuye esta tipología de piezas y la carga sentimental que portan.

Numerosas fuentes literarias se hacen eco de este tipo de joyería como son Benito Pérez Galdós en su obra *La de Bringas*[4], o en *Lo prohibido*[5], donde recoge el lujo mediático de la alta

---

1 Azabache: gema de origen orgánico que destaca por su dureza de 2,5 en la escala de Mohs, tono negro brillante, textura compacta y pulimentable, reconocible por su tacto suave y cálido, por presentar fractura concoidea y color de raya pardo oscuro. Se trata de un carbón vegetal, una variedad del lignito muy apreciable para tallar y usar en joyería.

2 Ebonita: es un polímero duro resultado de vulcanizar caucho puro con azufre. La idea de vulcanizar caucho data de 1839 de la mano del americano Charles Goodyear (1800-1860). La ebonita es un material duro, de tono negro y cuya composición compacta lo hace apto para moldear y trabajar piezas seriadas.

3 El cabello tenía un proceso de trabajo preciso para su uso en joyería. Se procedía en primer lugar a lavar el material, para después pasar una paleta. Se dividía en mechones para trabajar con pinzas, trenzando y dando forma. Una vez finalizado el trabajo, se sumergía en agua hirviendo para que adquiriera un estado de rigidez. Finalmente los joyeros montaban el aplique en el material para convertir la laboriosa pieza en objeto decorativo.

4 "... un año antes se había llevado de este mundo, para adornar con ella su gloria, a la mayor de las hijas de Pez, interesante señorita de quince años. La desconsolada madre conservaba los hermosos cabellos de Juanita y andaba buscando un habilidoso que hiciera con ellos una obra conmemorativa y ornamental".

5 "Pero ningún capítulo subía tanto como el de las alhajas, pues por el collar de perlas, la rivière de brillantes, una pulsera de ojos de gato, una rosa suelta y varias chucherías, me dejé en casa de Marabini quince mil duritos".

sociedad madrileña de la Restauración, centrado en dos personajes obsesionados por la locura crematística y el lujo. El autor se adentra en el gusto y la moda de la elite social del último tercio del ochocientos (Gutiérrez García, 1999: 106). Fuera de nuestras fronteras, la novelista británica Jane Austen (1775-1817) refleja esta tradición en su novela *Sense and Sensibility* cuando Maragaret cuenta cómo deduce el compromiso entre una pareja de enamorados, Marianne y Willoughby, al observar que se han intercambiado un mechón de pelo: “I am sure they will be married very soon, for he has got a lock of her hair”[6].

Partiendo de estos conocimientos, y reflexionando al respecto, se propone ir más allá de la joyería sentimental en relación a las emociones y los significantes extraordinarios que pueden tener las joyas. La joyería que en la actualidad se carga de esta función semiótica, podría denominarse “joyería emocional”[7].

Figura 2. *Una joya..., 1935*. Fotografía de la autora.

La joyería emocional, caracterizada por una subjetividad como rasgo principal, podría definirse como una joya de tipología abierta, que no se limita a un modelo concreto ni un material específico, pero que aúna en sí un valor emocional, subjetivo, que el propietario codifica y solo él es capaz de descifrar. A través de una serie de ejemplos se observará cómo esos microrrelatos personales explican verdades en dimensiones diferentes a las grandes narraciones: una lectura universal de la joyería sentimental.

A través de carteles publicitarios como este de 1935, se observa cómo al comprador se le tienta con mensajes como “perpetuar un recuerdo”, vivir una emoción o comenzar a escribir una historia sobre la pieza (figura 2). Como explica el filósofo francés Jean-François Lyotard (1924–1998), el ser humano elabora narraciones que cuentan su consistencia artística, sus microrrelatos, creíbles dentro de un contexto que el propio individuo crea (Diéguez, 2006). Con ello da sentido y legitima una parte de su realidad y existencia (Vásquez Rocca, 2011). El pragmatismo que en ocasiones caracteriza al ser humano le lleva a crear microrrelatos que expliquen el valor de una vivencia y que, en este caso concreto, es la que encierra la joya.

Hay obras cuyas historias, si no las cuenta el propietario, difícilmente se conocen; aunque a veces se pueden intuir: este ejemplo de alianza completa con diamantes parece insulsa al espectador hasta que se observa la inscripción: *J.G. a M.M 19-7-36*, la cual hace evocar a los novios acudiendo a la iglesia para contraer matrimonio dos días después del estallido de la Guerra Civil (figuras 3 y 4).

---

6 “I am sure they will be married very soon, for he has got a lock of her hair” podría traducirse como: Estoy segura de que pronto estarán casados, ya que él tiene un mechón de su pelo.

7 La Real Academia de la Lengua Española define “emocional” como un adjetivo que describe lo perteneciente o relativo a la emoción; ese interés expectante con que se participa en algo que está ocurriendo.





Figuras 3 y 4. *Alianza de platino y diamantes*. Fotografía: Joyería Molina Cuevas.



Figura 5. *Collar barbado de oro*, 2013. Fotografía: B. P. G.

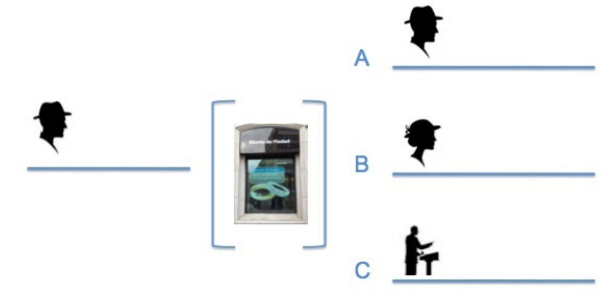


Figura 6. *Las joyas y el Monte de Piedad, Madrid*. Diagrama de la autora.

Otro ejemplo como este collar barbado de oro, con once eslabones en mayor formato en su parte central, parece ser una pieza inocua e insípida, intrascendente hasta que su propietaria cuenta cómo esos eslabones formaron parte de la pulsera de su recientemente fallecido padre (figura 5). Podríamos hablar de luto y de joyería sentimental en una misma pieza, por lo que se ha decidido aglutinar ambos sentimientos en el de la joyería de tipo emocional.

Frente a este tipo de piezas, los Montes de Piedad se convierten en catalizadores de emociones, ya que recolectan esas historias, incapaces de ser tasadas objetivamente y garantizan la custodia de esos “microrrelatos”. A su patio de operaciones los clientes traen joyas adquiridas, regaladas o heredadas, a partir de lo cual se pueden plantear tres circunstancias distintas (figura 6).

El cliente deja temporalmente su joya bajo la custodia del Monte de Piedad, para posteriormente recogerla: se produce así un “paréntesis” en el microrrelato. Por otro lado la joya depositada puede ser una pieza heredada o cedida, de manera que la misma escribe un “punto y seguido” en su trayectoria. Por último, la pieza en cuestión puede salir a subasta y ser adquirida por un nuevo individuo que “resetea” y comienza a escribir sus experiencias sobre la misma.

Así, frente a la joyería sentimental, de tipologías claras y consensuadas, de modelos estandarizados, coherentes con los “macrorrelatos”, se presenta una joya emocional de tipología abierta, cargada de historicidad, donde importa lo que uno dice que ha pasado, subjetiva sobre acontecimientos, recuerdos… y que en el fondo cuenta un microrrelato que solo el propietario puede desentrañar.

Bibliografía

AUSTEN, J. (1994): *Sense and Sensibility*, Devonshire: Penguin Books.

DIÉGUEZ, A. (2006): "La ciencia desde una perspectiva postmoderna: entre la legitimidad política y la validez epistemológica". En *II Jornadas de Filosofía: Filosofía y Política*, Málaga: Procure, pp. 177-205.

GUTIÉRREZ GARCÍA, M. Á. (1999): "Joyería doméstica, sentimental y religiosa. Fondos del Museo de Murcia". *Imafronte*, n.º 14.

HERRADÓN FIGUEROA, M. A. (1999): "Joyería decimonónica en el Museo Nacional de Antropología". En *Anales del Museo Nacional de Antropología,* n.º VI, pp. 283-306.

– (2008): *Joyas: luto y adorno*. Modelo del mes, junio 2008. Disponible en Internet: <http://museodeltraje.mcu.es/popups/06-2008.pdf> [28 de julio de 2014].

LÓPEZ YEPES, J. (1989): *Francisco Piquer un reformador social (1666-1739)*, Teruel: Cartillas Turolenses n.º 5. Instituto de Estudios Turolenses.

RODRÍGUEZ COLLADO, M. (2011): *Vitrina de joyería romántica*, Pieza del mes en el Museo del Romanticismo de Madrid: marzo de 2011.

PÉREZ GALDÓS, B. (1997): *La de Bringas*, Madrid: Cátedra.

– (1997): *Lo prohibido*, Madrid: Alba.

PHILLIPS, C. (2008): *Jewels & Jewellery*, London: V&A Publishing.

SCHUMANN, W. (2009): *Guía de las piedras preciosas y ornamentales,* Barcelona: Omega.

VÁSQUEZ ROCCA, A. (2011): "La Posmodernidad; nuevo régimen de verdad, violencia metafísica y fin de los metarrelatos". En *Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas, Nómadas*, n.º 29, Universidad Complutense de Madrid - Euro-Mediterranean University Institute, enero-junio.

VV. AA. (2013): *Memoria Montes 2012*, Madrid: Confederación Española de Cajas de Ahorros.

Hablando de colecciones y coleccionistas: la colección de Helen Williams Drutt y la colección de Diane Venet

Carmen Nogales Romeo

Resumen: Tras presentar la figura del coleccionista de obras de arte y, en particular, de joyas artísticas, el trabajo hace un recorrido por dos colecciones de joyería contemporánea muy especiales. Estas colecciones han sido formadas por dos mujeres con sensibilidades diferentes, una americana, profesora y galerista de arte, Helen Williams Drutt English; y la otra francesa, ex-presentadora de TV, Diane Venet. Ambas tienen en común la pasión por el coleccionismo de joyas de artistas, adquiridas a lo largo de los años en distintos países; unas joyas singulares que revelan su personal gusto y las tendencias del arte moderno.

Abstract: After presenting the figure of the collector of works of arts, specialy in artistic jewels, the work makes a review of two very special collections of contemporary jewelry. These collections have been formed by two women with different sensitivities. The first an American woman, professor and art gallery owner, Helen Williams Drutt English, and the other a French woman, TV presenter, Diane Venet. Both have in common the passion for collecting jewelry artists, acquired over the years in different countries, a unique jewelry that reveals their personal sensivities and the trends of modern art.

Hablando de colecciones y de coleccionistas

Coleccionar es una actividad bastante simple, pues su primer significado, de acuerdo con la definición que figura en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua es “formar colección”, esto es, reunir un conjunto de cosas por lo común de la misma clase. El elemento que da sentido a esta ocupación es el coleccionador o coleccionista, pero también los objetos que este colecciona, que son el elemento objetivo, y el significado o fin de su colección, que es el elemento teleológico que la anima. Quien colecciona satisface una necesidad de tipo intelectual o espiritual, y a la vez da forma o se rodea de un mundo de objetos bellos u originales que le atan a la cultura en la que vive. Se convierte, de esta manera, en una pieza importante dentro del mundo del arte, cumpliendo al tiempo diversas funciones:

- Conservar y preservar las obras o piezas¨.
- Transmitir la cultura, a través de su visión personal de entender el arte.
- Promocionar artistas noveles y potenciar a los artistas consolidados.
- Reforzar los lazos sociales entre el público y los artistas.

En ocasiones la actividad de coleccionar se vive de manera apasionada, casi obsesiva, y, llevada al límite, llega a convertirse en un comportamiento patológico de tipo compulsivo, tal vez asociado a un descarnado fetichismo. Pero no es en este tipo de conducta en la que nos

queremos fijar sino en aquella otra que produce satisfacción, que supone el disfrute del cumplimiento de un determinado deseo o intranquilidad emocional, y que suele presentarse junto a la necesidad de mostrar o enseñar los objetos de la colección.

Ahora bien, hay una ley que suele cumplirse de manera inevitable en el coleccionismo de obras de arte: la de la temporalidad. El coleccionista puede parecer una persona vanidosa, que quiere trascender o pasar a la historia a través de su colección. Tal vez de hecho lo es con mayor o menor intensidad. Pero la historia es olvidadiza, y muy pocos coleccionistas o mecenas logran dejar memoria de su afán de acumular piezas de arte. Solo cuando su objetivo se liga a instituciones sociales sólidas, como un museo público de renombre, puede trascender y tener futuro. Porque una colección de arte, como conjunto, tiene vida propia durante un indeterminado número de años, en ocasiones ligada a una fundación de carácter privado, o al éxito de un empresario. Pero en la mayoría de los casos, las colecciones de arte reunidas con tesón y amor viven en un delicado equilibrio hasta que desaparecen y engrosan los fondos de los museos, bien por venta, bien por donación, o como entrega al Estado en pago de impuestos. El coste que supone el mantenimiento de una colección, y su exhibición pública, solo es posible soportarlo con fondos gubernamentales. La mayor parte de las veces, el final de este proceso de desintegración del elemento teleológico que la colección tenía no es sino la integración del mismo en un elemento teleológico de carácter superior, y en un menor número de casos su existencia condicionada. La ley de la gravitación no suele darse en el coleccionismo privado de arte; es mucho más real la ley de la gravedad.

El coleccionismo de joyas es un coleccionismo especial. Aunque se guía por los mismos parámetros que cualquier colección de arte, las piezas que se coleccionan tienen unas características que las hacen diferentes. Carolina Naya[1] apunta las siguientes:

- Comparten características y cualidades plásticas con el resto de las artes.

- Por su dimensión decorativa y por estar íntimamente ligadas al ornato personal, se manifiestan como expresión de la evolución del gusto en el transcurso del devenir histórico.

- Beben de las mismas fuentes de inspiración y se convierten en campo de experimentación junto a otras manifestaciones artísticas coetáneas o sincrónicas.

- En cuanto expresión plástica se parecen en mayor medida a la escultura.

- También tienen relación con la arquitectura en cuanto a los volúmenes expresados, y con la pintura por el proceso de elaboración de bocetos.

Pero también podemos añadir que:

- Son obras por lo general fácilmente transportables, usables o ponederas.

- Son símbolos muy visibles de estatus social.

- En ocasiones incorporan un valor sentimental.

- En algunos casos son fácilmente desmontables o manipulables, pues admiten su trans-

---

[1] Véase Naya Franco, C., *La joyería, expresión artística del gusto*, en <https://www.yumpu.com/es/document/view/14634989/32-la-joyeria-expresion-artistica-del-gusto-por-carolina-naya-franco>.

formación en otros distintos objetos de arte: un engarzado diferente, un tallado distinto, la sustitución de unas piedras por otras o, incluso, podemos usar parte de una pieza o alguno de sus componentes para crear otra distinta.

– La joya tiene valor no solo como pieza artística sino también por los materiales de los que está hecha. Esto significa que, tratándose de metales preciosos, puede ser fundida y desaparecer como tal, aunque conserve un valor residual relativamente elevado, algo que no sucede en otras expresiones artísticas.

Por último, hemos de apuntar que el coleccionismo de joyas tiene orígenes recientes. Los joyeles de las monarquías europeas, de la nobleza o de los altos dignatarios de la corte (Aranda Huete, 2007: 21) no son propiamente colecciones en el sentido moderno del término. En España dos razones justifican el retraso de su aparición. La primera y más importante: nuestro país se incorporó tarde al desarrollo industrial y le faltó la revolución burguesa que se dio en otros países; la segunda: la mentalidad cristiana y católica todavía dominante hasta nuestros días, que se caracteriza por el rechazo del lujo y de la ostentación. Y otras causas podrían ser: el carácter elitista asociado a este tipo de coleccionismo, que determina una escasez de artistas y la ausencia de una demanda, que solo ha sido potenciada de manera puntual por algún galerista de arte contemporáneo con piezas de artistas que hoy en día son referentes en el mundo de la joyería; los escasos estudios y publicaciones que existen; y la práctica inexistencia de ferias y congresos sobra la materia.

La cultura anglosajona, libre de estos condicionantes, desde hace tiempo sí le ha dado importancia, de manera que en este contexto ya se pueden encontrar colecciones muy notables. Los coleccionistas anglosajones, además, están haciendo una importante labor didáctica fomentando encuentros entre artistas, promoviendo exposiciones, publicando catálogos, asistiendo a ferias, y mostrando sus propias colecciones en museos de todo el mundo. En España queda mucho camino por recorrer para que este tipo de coleccionismo pueda llegar a tener éxito.

Las colecciones de joyas de Helen Williams Drutt English y de Diane Venet

Dos importantes colecciones de joyas en la cultura occidental[2], muy singulares tanto por los artistas como por los materiales y su iconografía, son las que han reunido la norteamericana Hellen Williams Drutt English y la francesa Diane Venet.

Las analizaremos a continuación destacando los artistas en ellas representados, los materiales de las creaciones y las peculiaridades de cada colección.

La colección de Helen Williams Drutt English

Ante todo ha de advertirse que se trata de una colección que no solo cuenta con piezas reunidas a lo largo de más de cuarenta años por la coleccionista, sino que forman parte de ella piezas que han sido donadas por otros coleccionistas o fundaciones americanas.

Al abordar el estudio de su colección, lo primero que sorprende es su estética nada convencional. Aquí, el concepto de joya-adorno o joya como estatus social es difícil encontrarlo, ya

2 Existen otras colecciones similares a estas, como las de la galerista londinense Louisa Guinness, la de CloFleiss y la de Daphne Farago, ya fallecida, pero cuyas piezas no sólo de joyería sino de tejidos, cerámicas y otros enseres han pasado a engrosar los fondos del Museo de Bellas Artes de Houston.

que se trata de joyas en muchos casos transgresoras, ingeniosas, o simplemente curiosas.



Figura 1. *Brooch 63*, 1966. Stanley Lechtzin. Plata *sterling*, malaquita y perla. Este broche fue uno de los primeros que adquirió Helen Williams Drutt <http://thejewelryloupe.com/helen-drutt-advocate-of-contemporary-studio-jewelry/>.

Haciendo un poco de historia, diremos que esta colección arranca en los años 60, época en la que se produce una verdadera revolución en la joyería contemporánea. Este cambio, que ya se estaba dando en Europa, surge en Estados Unidos a partir de la II Guerra Mundial, pero es sobre todo, a partir de los años 60 y 70, cuando empiezan a definirse en las universidades y escuelas de bellas artes programas sobre joyería y metalúrgica que antes no existían. Además, los artistas empezarán a organizarse y a presentarse a exhibiciones internacionales que se celebran tanto en diferentes ciudades europeas, sobre todo en Alemania e Italia, y en Estados Unidos. Estos encuentros harán posible el intercambio de conocimiento y el contacto con galeristas y coleccionistas. Importante será también en este periodo la renovación en cuanto a las técnicas de trabajo (*electroforming, photoetching, anodizing…*) que empezarán a utilizar algunos artistas del momento.

Todo esto fructificará con nuevas propuestas en diseño y con la experimentación con nuevos materiales, como el PVC y otros de tipo sintético, inusuales hasta ese momento en joyería. Además, un número muy significativo de artistas que trabajarán tanto en Europa como en Estados Unidos romperán con la tradición al colocar sus obras dentro de los movimientos artísticos más importantes, lo que indica un periodo en el que los conceptos y las ideas se valorarán más que los materiales preciosos.

Hellen Williams Drutt English estuvo muy involucrada desde el principio con los artistas de su tiempo, ya que participó en la creación del *Philadelphia* Council of Proffessional Crasftsmen (PCPC), al que acudieron muchos de ellos y donde trabajó como directora ejecutiva voluntaria durante siete años. Más tarde, alternó sus clases de profesora de Historia Moderna y Contemporánea con su labor de galerista.

En 1973 abrió su galería, situada en la Spruce Street de Philadelphia, aunque la inauguración oficial fue el 22 de febrero de 1974. Fue una galería multidisciplinar en la que se pretendía mostrar todo tipo de objetos relacionados con la artesanía; así, no solo se exhibían piezas de joyería sino también de cerámica, cristal y textiles. Entre los primeros artistas joyeros que expusieron, estaban Olaf Skoogfors, Stanley Lechtzin (figura 1), Albert Paley, Gary Griffin, Eleanor Moty, J. Fred Woell y de The Pencil Brothers. Muchos de estos artistas, que son un referente de la joyería americana de este periodo, están hoy en su colección. La galería cerró en 2002, año en el que las piezas pasaron al Museo de Bellas Artes de Houston.

En cuanto a las características de su colección, destacamos las siguientes:

- Variedad. Por los artistas, la iconografía, la tipología y los materiales. Es una colección que se mueve entre la abstracción, lo conceptual, el minimalismo, las *performances* y el *Pop Art*.



Figura 2. *Cause en Effect Ring*, 2002. Bernhard Schobinger. Oro blanco, bronce, zirconio y malaquita <http://worldofwanderlustings.blogspot.com.es/>.

– Amplitud. La colección cuenta con unas setecientas piezas, no solo de joyería sino que además incluye cuadernos, bocetos y construcciones escultóricas. En ella han trabajado unos ciento setenta y cinco artistas de dieciocho países, fundamentalmente americanos y europeos.

– Modernidad. Abarca un periodo concreto de tiempo: desde los años 60 hasta principios del siglo XXI.

– Peculiaridad. Ya que muchas de las piezas se apartan del concepto tradicional que tenemos de una joya. En cuanto a tamaño, temática, materiales, etc.

– Singularidad. Son piezas únicas o series limitadas.

– Localización. Se ubica desde 2002 en el Museo de Bellas Artes de Honston.

Realizando un análisis más detenido de la variedad de la colección Hellen Williams Drutt English vemos lo siguiente:

En ella están representados artistas de dieciocho países del mundo, pero predominan los estadounidenses y los europeos. Entre los europeos destacan: los alemanes, holandeses y suizos, como Michael Becker, Manfred Bischoff o Claus Bury, GijsBakker[3] y Bernhard Schobinger (figura 2), pero también daneses, italianos e ingleses. Entre los artistas de otros continentes prevalecen los australianos y los japoneses. La elección de estos artistas para formar parte de la colección radica en la importancia que tenía para ella el adquirir piezas de artistas emergentes con los se siente identificada, aunque reconoce la labor de artistas precedentes. Suponía, para ella, un estímulo descubrir al artista, conocerlo e interrelacionarse con su arte. Por tal motivo su colección es singular y vitalista en sus propuestas, y se sale en muchos casos del concepto que tenemos de joyería. Parafraseando a Dalí, se puede decir que son piezas que pueden gustar o no gustar pero nunca nos dejan indiferentes.

La representación española en esta colección está encabezada por los artistas catalanes Ramón Puig Cuyas y Marta Breis, ambos formados en la escuela La Massana Centro de Arte y Diseño de Barcelona, centro con casi cien años de experiencia en el campo del diseño, y en concreto en el de joyería contemporánea. Cataluña, quizás por su situación geográfica, siempre ha estado más al corriente de todos los movimientos artísticos europeos. En esta comunidad autónoma se han realizado diferentes exhibiciones de joyería y han surgido artistas de gran talla. De referencia en cuanto a joyería contemporánea fue la *Exhibición de Joyería Europea Contemporánea* que organizó la Fundación La Caixa en el año 1987, en el marco de todas las

3 A GijsBakker (Amersfoort, 1942), joyero y diseñador holandés formado en Holanda y en Suecia, que trabajó para Polaroid, le interesa fundamentalmente la interacción entre la joyería y el cuerpo humano. Bakker es uno de los artistas más representados en la colección de Hellen Williams Drutt English, con unos veinticinco trabajos de distinta iconografía, donde predominan materiales como el PVC, pero también fotografía y plexiglás.

exposiciones que se estuvieron produciendo tanto en Europa como en Estados Unidos desde los años 60, en la que participaron ochenta y ocho joyeros de quince países europeos, y en la cual se presentaron trescientas sesenta y cuatro piezas.

Es además una colección muy rica en materiales, muchos de ellos novedosos en la producción joyera. Sin embargo, en ella no hay demasiados metales preciosos ni gemas, dado que, debido al cambio que se produce en los años 60 y 70 en el campo de la joyería, los artistas van a experimentar con materiales inusuales hasta la fecha. Ello hace que surjan diseños más coloristas y atrevidos, como los del artista Peter Chang, cuya iconografía (animales fantásticos, flora…), colorido (amarillos, rojos y azules), así como el uso de plásticos, le permite hacer unas piezas muy originales y surrealistas, o piezas tan arriesgadas como las del artista GijsBakker, con su serie de fotografías (figura 3), en las que mezcla PVC con diamantes. En la mayoría de las piezas, excepto en las minimalistas, que serán más sobrias, se encuentran diferentes tipos de materiales dialogando juntos unos con otros.



Figura 3. *Waterman Brooch*, 1990. Gijs Bakkers. PVC, fotografía y diamantes. Además de los materiales empleados, muy inusuales en joyería, también será característica en todos estos trabajos la captura del movimiento del deportista <http://hyosun.wordpress.com/2008/08/04/gijs-bakker-waterman-brooch/>.

Estos materiales van a ser organizados en categorías: metales (aluminio, cobre, acero, plata, oro, latón, peltre, titanio, níquel, etc.), sintéticos (PVC, nylon, acrílicos, resina, latex, plexiglás, etc.), orgánicos (papel, madera, caucho, bambú, algodón, seda, hilo, etc.), otros (lápices de colores, tinta, grafico, laca, *urushi* o laca japonesa, esmalte, pizarra, cerámica, etc.), así como piedras preciosas y semipreciosas (diamantes, turquesas, lapislázuli, jades, perlas, corales, conchas, huesos de vaca, etc.). También habrá algunos objetos como relojes antiguos, lápices, fotografías, flores, etc., que forman parte de una pieza.

En cuanto a su tipología, predominan los broches y los collares, frente a sortijas o pendientes. Al ser muchos de estos artistas escultores y concebir la pieza de joyería como una escultura en miniatura, los broches y colgantes ofrecen más posibilidades plásticas al artista que unos pendientes o una sortija.

Su iconografía es muy variopinta y trasngresora, con diseños inusuales. Así, nos podemos encontrar un collar hecho con cintas de seda pintadas; otro, a base de bombillas; o un anillo con espejo y una pequeña calavera. Dependiendo de cada artista así serán los diseños: unos más sobrios y minimalistas, otros conceptuales, otros surrealistas. En definitiva, es una colección muy rica en cuanto a la iconografía, y merecería un estudio más detallado.

La colección de Diane Venet

La colección de Diane Venet se caracteriza porque no está realizada por joyeros sino por artistas, fundamentalmente escultores y pintores, que en un momento de su carrera y por motivos dife-

rentes decidieron crear joyas, añadiéndole un nuevo significado: la joya como objeto artístico y de colección.

La colección de Diane Venet, como ella misma ha contado, surge como un flechazo al realizar su marido, el escultor Bernard Venet, por entonces su prometido, un anillo directamente sobre su dedo. Este gesto de amor tan simple le produjo tal emoción que es lo que la llevó a tener ese contacto directo con el artista, a querer indagar en su obra, a explorar las posibilidades que este podía ofrecerle al diseñar una pieza en exclusiva para ella. Así empezó una relación con muchos de estos artistas que el matrimonio conocía, sobre todo, por el trabajo como escultor de su marido.

En cuanto a las características de su colección podemos destacar las siguientes:

– Variada. Por los artistas, la iconografía, la tipología y los materiales. Más de cien piezas y unos ochenta artistas, en su mayoría europeos y norteamericanos.

– Exclusiva. Se trata de piezas únicas o series muy limitadas, que solo podemos ver en museos, fundaciones (Fundación Calder o Fundación Roy Lichtenstein, ambas en Nueva York) o en colecciones particulares.

– Peculiar. Muchas de las piezas se apartan del concepto tradicional que tenemos de una joya, pues superan la escala con proporciones más grandes de las que se usan en una joya normal, e incluso los materiales en algunas de ellas son muy novedosos y fuera de lo común hasta el momento en joyería: plásticos, resinas, etc. Esto se debe en unos casos a procesos de innovación y en otros, a movimientos de subversión.

– Itinerante. La colección no está alojada en ningún museo. Diane Venet la va exhibiendo por las distintas ciudades del mundo: Miami, Valencia, Atenas, Nueva York o Roubaix (Francia).

– Abierta y en constante evolución. La colección sigue creciendo día a día con nuevas adquisiciones.

Realizando un análisis más detenido de la variedad de la colección de joyas de Diane Venet vemos que está formada por joyas realizadas por pintores y escultores que han trabajado en el siglo xx, algunos ya fallecidos, que fueron los protagonistas y abanderados de los principales movimientos artísticos de este siglo como el cubismo, surrealismo, expresionismo, *Pop Art* y por artistas que están trabajando actualmente y cosechando éxitos en todo el mundo, como es el caso de Jeff Koons o de Anish Kapoor, por citar algunos ejemplos. En ella van a predominar fundamentalmente artistas americanos y europeos, y de distintos movimientos artísticos. Dentro de los europeos, lógicamente, destacan en número los artistas franceses como Arman, Jean Hans Arp, George Braque, André Derain, Fernand Leger, Orlan o Laurent Baude. También hay bastante representación de artistas americanos, ya que Diane Venet tiene residencia en Nueva York. En cuanto a los artistas españoles, hay una representación significativa con los seis broches de Pablo Picasso (figura 4), un broche surrealista en forma de peine-cepillo de Salvador Dalí, unos pendientes-anzuelo con peces de Miguel Barceló, un colgante de Jaume Plensa y un collar de Santiago Serra.

Estos artistas se dedicaron a esta nueva disciplina por diversos motivos: unos como Julio González, por necesidad, ya que antes de dedicarse de lleno a la escultura, vivía en París vendiendo objetos de orfebrería; otros, por amor, como Pablo Picasso, que hacía pequeños broches y sortijas en terracota para sus mujeres Dora Maar o Marie Thérèse Walter, y que luego transfor-



Figura 4. *Broche Visage rond*, 1972. Pablo Picasso. Oro de 23 quilates. Edición 16/ 20 <http://www.dianevenet.com/>.

mó en piezas de oro de la mano del joyero Françoise Hugo[4]; otros, como Salvador Dalí (figura 5), por experimentar en otro medio diferente al de la pintura, ya que era un gran creador que quiso abarcar todas las disciplinas dentro del mundo artístico y consiguió hacer unas joyas antropomórficas, surrealistas, ricas en materiales preciosos, y nada frívolas[5].

Las piezas de joyería de la colección son, en muchos casos, únicas y singulares. Únicas como, por ejemplo, el brazalete del artista lituano Jacques Lipchitz, realizado a modo de ábaco, en plata y coral; y singulares porque muchas veces traspasan los límites en cuanto al tamaño que debe tener una pieza de joyería, como los brazaletes del artista italo-argentino Lucio Fontana, la máscara *Optic-Topic* de Man Ray (figura 6) o los collares y broches de Alexander Calder[6] (figura 7). En otras ocasiones, se aprecia que estos artistas han trabajado la joya como una pe-

4 Joyero francés del siglo XX que trabajó para diversos artistas, como Picasso, Max Ernst y Dorothea Tanning.

5 Dalí pretendía que se apreciara "el arte del joyero tal como es –en el cual el diseño y el trabajo artesanal debe ser reconocidos por encima del valor material de las gemas, como en el Renacimiento" (*Dalí joyas*, 2011, p. 11).

6 Alexander Calder utiliza materiales tan inusuales como el acero, el latón y la cuerda. "Las joyas de Calder emanan un estilo de vida bohemio, "anti-establishment", sin la menor intención de aparentar riqueza, lo cual no significa que sean copartícipes de una *performance"* (*Joyas de artistas. Del modernismo a la vanguardia*, 2010, p. 264).



Figura 5. *Brooch Cuillére avec montre-peigne*, 1957. Salvador Dalí <http://www.dianevenet.com/>.



Figura 6. *Máscara Optic Topic*, 1974. Man Ray. Realizada por el joyero italiano Giancarlo Montebello <http://www.dianevenet.com/>.

queña réplica de su trabajo cotidiano, esto puede comprobarse en el anillo *Love* del artista norteamericano Robert Indiana, que tratará esta pieza como una de sus esculturas, pero variando la escala y los materiales, en este caso el oro es de 18 quilates. Y también en *Rabbit,* de Jeff Koons, una réplica a pequeña escala y variando los materiales, en este caso platino (figura 8), de una de sus esculturas de acero pulido de un metro y medio de altura.

En cuanto a los materiales, predomina fundamentalmente el oro en todas sus variedades, y en cuanto a su pureza hay piezas de 18, 22 y 23 quilates.; otros materiales empleados son: plata, platino, bronce, alambre, resinas sintéticas, lana, porcelana, piedras preciosas como el diamante o semipreciosas como la amatista; coral, onyx y perlas. Hay muchas piezas de un solo material, como por ejemplo el oro, en concreto para broches o colgantes. Otras veces se decoran con alguna piedra preciosa o semipreciosa, como los broches de Georges Braque realizados en oro pero con incrustaciones de esmeraldas, zafiros y diamantes, o el broche de oro de Jean Cocteau con rubíes y diamantes para ojos y boca. Pero en general son joyas que combinan pocos materiales.

Tipológicamente encontramos, de mayor a menor número de piezas, colgantes, broches, sortijas, brazaletes, pendientes. La explicación de este desigual número de piezas en cuanto a la tipología es la misma que vimos en la anterior colección: reside en las mayores posibilidades plásticas que ofrecen los colgantes y los broches sobre las sortijas, los brazaletes y los pendientes.

Su iconografía es extremadamente variada: seres mitológicos –faunos, sirenas, soles, lunas– en los primeros artistas, como los cubistas y surrealistas; y flores, conejitos, muñecas, balas,



Figura 7. *Broche Untitled.* Alexander Calder. Bronce. Pieza única <http://www.dianevenet.com/>.

Figura 8. *Colgante Rabbit*, 2005-2009. Jeff Koons. Platino. Edición: 100 ejemplares <http://www.dianevenet.com/>.

medallas, cruces, objetos minimalistas y conceptuales, a medida que vamos avanzando en el tiempo y en los diferentes movimientos artísticos (realismo mágico, *Pop Art*, arte *kitsch*, etc.).

En definitiva, es una colección muy variada, en la que el gusto personal de la coleccionista se ve reflejado en cada una de las piezas. Ella es quien va eligiendo a cada artista. Es, además, una colección muy valiosa por el número y la categoría de las piezas, por su valor económico y sobre todo por su valor histórico-cultural, ya que muchas son piezas únicas e irrepetibles.

Análisis comparativo de las dos colecciones

Del análisis comparativo de ambas colecciones destacamos las similitudes y lo que las hace diferentes:

- Ambas colecciones por su singularidad (materiales, iconografía, simbología) son referencia actual en el mundo de la joyería contemporánea.

- Las dos poseen magníficas piezas de artistas importantes, tanto de joyeros como de artistas plásticos (escultura, pintura) de su época. Ahora bien, si los artistas de la colección de Diane Venet están dentro del cubismo, el surrealismo, el expresionismo y el *Pop Art*, los artistas-joyeros de la colección de Helen Williams Drutt se identifican con los movimientos o corrientes de su tiempo como la abstracción geométrica, el constructivismo, el minimalismo y el conceptualismo.

- El número de piezas de ambas colecciones es diferente, ya que la de Diane Venet apenas sobrepasa las cien, mientras que la Helen Williams Drutt English suma casi trescientas.

– Por último, la colección de Helen Williams Drutt English ya forma parte de un museo, por lo cual puede ser calificada de institucional, mientras que la de Diane Venet es privada.

Bibliografía

Aranda Huete, A. (2007): “Las joyas de la reina María Luisa de Parma, esposa de Carlos IV”. En Rivas Carmona, J. (ed.), *Estudios de platería San Eloy 2007*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 21-40.

Fitz-James Stuart, J. (2004): *El arte de coleccionar,* Valencia: Institut Valencía d’Art Modern. Colección IVAM Documentos, n.º 12.

Fundación Gala-Salvador Dalí (2011): *Dalí joyas*. Barcelona: Triangle Postals.

Hernández, C. (2001): *Una mirada al arte: nuevos medios en el arte, crítica, comisariado, y teoría del arte*, Santa Cruz de Tenerife: Caja General de Ahorros de Canarias.

Jiménez Blanco y Carrillo de Arbornoz, M.ª D.; Mack, C. (2007): *Buscadores de belleza: historia de las grandes colecciones de arte,* Barcelona: Ariel.

L’Ecuyer, K.; Finamore, M. (2010): *Jewelry by Artist in the Studio 1940-2000, Boston:* MFA Publications.

Mairata Laviña, J.; Lumbreras, J. M. (2008): *El arte de coleccionar arte,* Bilbao: AIG, Arte Gestión.

Strauss, C. (2007): *Ornament as Art. Avant-garde Jewelry from the Helen Williams Drutt Collection. The Museum of Fine Arts Houston,* Houston: Arnoldsche Publishers in association with Museum of Fine Arts Houston.

VV. AA. (2010): *Joyas de artista. Del modernismo a la vanguardia,* Barcelona: Museo Nacional d’Art de Catalunya.

Venet, D. (2011): *Bijous d’artistes: de Picasso a Jeff Koons*, Paris: Skira Flammarion.

Williams Drutt English, H.; Damer, P. (1995): *Jewerly of our Time: Art, Ornament and Obsession*, London: Thames and Hudson.

Le bijou, parure du corps et du costume

Claudette Joannis
Conservateur en chef honoraire du patrimoine, Paris

Résumé: Dès l'Antiquité le bijou a deux fonctions: utilitaire et décorative. Comme accessoire du vêtement, le bijou sert à fermer, à rassembler. Comme décor, il sert à montrer, à dévoiler. Ces deux fonctions peuvent être en contradiction ou au contraire en harmonie dès lors que sont considérés la catégorie et le rang social, de l'individu, le rôle de la mode. En prenant l'exemple des bijoux de "vêture" (boucles, boutons, agrafes, épingles) et des bijoux de "parure" (bagues, colliers, chaines) il sera possible de montrer l'évolution jusqu'à aujourd'hui de ces deux fonctions essentielles fortement chargées de symboles.

Resumen: Desde la Antigüedad la joya tiene dos funciones: utilitaria y decorativa. Como accesorio del traje la joya sirve para cerrar, para unir. Como decoración sirva para mostrar, para descubrir. Estas dos funciones pueden entrar en conflicto o, por el contrario, actuar en armonía, puesto que guardan relación con la categoría y el rango social del individuo, y con el papel de la moda. Tomando como ejemplo las joyas "de vestir" (hebillas, botones, broches, alfileres) y las joyas "de adorno" (sortijas, collares, cadenas) es posible mostrar la evolución hasta nuestros días de estas dos funciones esenciales tan cargadas de simbolismo.

Abstract: From the Antiquity the jewel has two functions: utilitarian and decorative. Since accessory of the suit the jewel serves to close, to join. Since decoration, serves to show, to discover. These two functions can enter conflict or, on the contrary, act in harmony, since they guard relation with the category and the social range of the individual, and with the paper of the mode. Taking the jewels as an example "of dressing" (clasps, buttons, clasps, pins) and the jewels «in adornment» (rings, necklaces, chains) it is possible to show the evolution to the present day of these two essential functions so loaded with symbolism.

Le titre de ce colloque étant «habiller les bijoux», j'ai choisi de parler des bijoux qui habillent le corps et le vêtement. Dans les deux cas, les foncions sociales et symboliques sont très présentes en même temps qu'interfère le rôle joué par la mode et le goût. C'est ainsi que l'on voit au fil du temps disparaître certains bijoux dits de "vêture", compléments du costume, au profit de ceux qui mettent en valeur le corps.

Mon exposé aura donc comme support à cette démonstration les deux fonctions premières du bijou: la fonction utilitaire et la fonction esthétique sans omettre le rôle joué par les sentiments, l'identité, la vanité et la religion.

Pour montrer l'ancienneté des pratiques on a coutume de remonter l'Antiquité. C'est le cas pour les bijoux dont les deux usages, complément du costume et ornement du corps, sont déjà observables, d'une part avec la fibule du costume drapé et d'autre part avec le collier et les



Figura. 1. *Relief du palais de Khosabad*. Musée du Louvre, París.

boucles d'oreilles comme on peut le voir, par example, sur les portraits funéraires de l'Egypte romaine du Fayoum et sur les reliefs de Khosabad (figure 1).

Bijoux de vêture

Prenons l'exemple de l'agrafe ou de la boucle qui réunit deux pans de tissu. Ce n'est pas seulement un objet d'usage c'est aussi un bijou qui décore la robe, sa forme généralement ronde varie dans sa taille et dans son décor. On trouve au Moyen Age des fermaux en argent avec pierres incrustées parfois de très grandes tailles.

L'agrafe dans sa fonction de fermer et de rassembler perdure tant que le drapé fait partie du vêtement, jusqu'au 15ème siècle. Par la suite l'agrafe ne jouera qu'un rôle décoratif. Au 16ème siècle, elle se porte sur le corsage des dames comme sur le béret des messieurs sous le nom d'enseignes. Aux siècles suivants l'agrafe deviendra broche, un bijou souvent orné d'un camée, accompagnant le décolleté des robes du soir ou le corsage souvent stricte des vêtements de ville. Dès le début du 20ème siècle une photographie d'un être cher occupe toute la broche ajoutant au bijou le message privé de la joie ou de la douleur. A partir des années vingt, la diffusion du tailleur avec la veste à revers, encourage le port d'un broche qui prend alors le nom de clip et que les femmes portent souvent de part et d'autre du décolleté de la robe. De grands joailliers composent à ce moment des clips très précieux. Pendant la guerre de 1940, la broche peut

devenir un étendard politique. Une cage en or renfermant un oiseau fut réalisée chez le grand joaillier Cartier: elle symbolisait la France prisonnière de l'occupant allemand. A la Libération le même joaillier créa une autre cage avec un oiseau mais dont la porte était ouverte. D'abord utilitaire, puis seulement décorative, la broche est de plus en plus rare à partir des années soixante.



Figura. 2. *Portrait de vieille femme*. Anonyme, 19ème siècle. Musée Vendéen, Fontenay le Comte.

L'agrafe ou plutôt les agrafes sont formées de deux parties dont l'une s'accroche à l'autre. Elles sont cousues sur l'étoffe. Les capes étant bien antérieures au port du manteau d'une coupe plus élaborée. On parle d'agrafes de capes féminines ou masculines. Elles sont fréquentes dans le costume régional (figure 2). Souvent en argent poinçonné, les agrafes constituent un cadeau de mariage.

Comme l'agrafe, la boucle assure le rapprochement de deux éléments. Elle joue un rôle important au 18ème siècle avec les boucles de culottes et les boucles de chaussure dont le rôle n'est pas seulement utilitaire mais celui de montrer avec ostentation la richesse quand les boucles étaient en argent et diamants. La révolution en 1789, en modifiant la vie et les habitudes du peuple français, a apporté un coup fatal aux bijoux précieux. Dès 1789, obéissant aux injonctions de l'Assemblée Nationale, hommes et femmes durent en bons citoyens offrir tous leurs bijoux à l'autel de la patrie. Les boucles en argent furent interdites et on recommanda à la place de porter des boucles en acier qui n'avaient plus qu'une fonction utilitaire: strass et acier taillés se substituèrent au diamant et resteront longtemps à la mode puisque des boucles en acier ornent encore les chaussures de femmes vers 1925. Si les boucles de culottes disparaissent avec le port de la culotte pour les hommes, la boucle de ceinture elle, fait son apparition après l'Empire quand la taille est remise en valeur. Elle est au 19ème siècle très souvent en laiton découpé, émaillée ou perlée (figure 3).



Figura. 3. *Abandon*. Octave Tassaert, vers 1840. Collection particulière.

Evoquant la ceinture on ne peut passer sous silence un accessoire qui a un rôle particulier: la châtelaine (castellana). Elle se présente généralement comme une plaque ajourée à laquelle sont accrochées des chaînes qui supportent des ciseaux, un dé, une montre ou une clé. A la fin du 18ème siècle les châtelaines étaient à la mode dans l'aristocratie pour porter une montre, bijou encore très précieux et rare. Les hommes aussi portaient des châtelaines. La mode impire avec la taille remontée sous la poitrine mit fin à cet accessoire sauf en province où la mode était moins suivie. Dans la France rurale du 19ème siècle la châtelaine était répandue en Auvergne, dans le Poitou et



Figura. 4. *Crochet de châtelaine d'argent*, 19ème siècle. Collection particulière.



Figura. 5. *Epingles de cravates*, époque Empire, début 19ème siècle. Musée National du Château de Malmaison.

en Provence. C'était un objet généralement en argent qui symbolisait la puissance de la femme dans son intérieur (figure 4).

Parmi les épingles qui s'enfoncent dans le tissu et servent à le fixer, seules celles dont la tête est ornée sont à considérer comme des bijoux. L'épingle de chemise ou de cravate est un élément de vêture pour les hommes: elle ferme la chemise ou retient la cravate. Dans le monde rural, dans le Poitou en particulier, existe une épingle nommée *Guimbard* qui ressemble beaucoup au fermail du Moyen Age avec une tige transversale. Dans les milieux plus raffinés, l'épingle de chemise s'orne au 18ème siècle d'une miniature ou encore de cheveux tressés. A cette période l'épingle a une tige très petite. Discrète l'épingle est pourtant visible sur nombre de portraits d'hommes anglais et français (figure 5). Sur le costume féminin, l'épingle servait à retenir les pans de la coiffe ou le châle et était souvent offerte comme cadeau de mariage ou de fiançailles.

Quant à l'épingle à chapeau, si importante pour tenir les vastes capelines des femmes autour de 1900, elle prend des formes variées et sert à afficher ses convictions politiques avec des fleurs de lys par exemple pour les partisans de la monarchie. Les grands orfèvres Lalique et Tiffany créent des modèles d'exception qui font de cet objet utilitaire un bijou précieux. Cependant la longueur de l'épingle, qui pouvait aller jusqu'à vingt-cinq centimètres, la faisait considérer comme dangereuse. On créa des protège pointes et la presse se fit d'ailleurs l'écho des nombreux accidents survenus dans les transports et les lieux publics.

Parmi les bijoux accessoires du costume les boutons ont également leur place. Ils réunissent comme les agrafes, les deux parties d'un vêtement. Objet commun, le bouton peut également devenir précieux si l'on songe aux boutons en diamants qui ornaient les habits des rois et des princes. Ceux de Louis XIV lors de la réception des envoyés du Siam sont restés célèbres. Au

18ème siècle, les gilets et des habits s'ornaient de boutons en acier taillé, en émail, ou de gravures fixées sous verre. Les boutons d'habits militaires, très abondants sur l'uniforme, servaient à dévier les coups de sabre. Ils furent utilisés en abondance sur certains costumes régionaux comme en Alsace (figure 6).



Figura. 6. *Jeune homme de Froeshwiller*. Alsace, 19ème siècle. Musée Alsacien, Strasbourg.

Si les boutons sont utilisés sur les habits et les gilets, ils servent aussi à fermer la chemise et les manches des chemises. Ce sont les boutons de manchettes apparus à la fin du 19ème siècle: els se présentent comme deux boutons jumeaux reliés par différents systèmes et ont trois fonctions: utilitaire, esthétique et sentimental. Utilitaire car ils ferment le poignet de la chemise, esthétique, car leur forme est souvent très recherchée (les plus simples sont en nacre, les plus sophistiqués en or et en matières précieuses), enfin sentimentale car ils sont souvent offerts à un homme par une femme. Par ailleurs les boutons de manchettes qui ont presque disparu aujourd'hui étaient pendant longtemps avec l'épingle de cravate, la seule coquetterie masculine, aussi beaucoup d'hommes en font-ils collection.

Les boutons furent pendant longtemps des accessoires masculins alors que les vêtements féminins étaient cousus ou les parties réunies par des lacets. C'est la mode qui reprend à son compte les boutons ornés sur le vêtement féminin dans les années trente avec les boutons humoristiques créés par la couturière Elsa Schiaparelli en résine et en céramique représentant des cornemuses, des patins à roulettes ou des autruches…

Un beau portrait, peint vers 1946, représente la duchesse de Windsor portant une très belle broche en forme de bouquet de fleurs. C'est un bon exemple du lien qui existe entre bijoux de vêture et bijoux de parure.

Bijoux de parure

La majorité de ces bijoux ornent le corps et se portent directement sur la peau comme la bague ou le bracelet, d'autres ornent indifféremment la peau ou le vêtement comme le collier ou la chaine. Ils sont souvent plus chargés de sens que les accessoires du costume.

Dans l'Antiquité, le bracelet, les boucles d'oreilles étaient portées par les rois et la haute noblesse comme le montre les reliefs sculptés du palais de Khorsabad conservés au Musée du Louvre tout comme le collier d'or qui était le signe de l'autorité masculine. Au 16ème siècle, chaines et colliers sont pour les hommes comme pour les femmes des marques extérieures de



Figura. 7. *Broche avec des cheveux*. Angleterre, 19ème siècle. Collection particulière.

richesse. Ils apparaissent sur nombre de portraits de la Renaissance, que ce soit en Italie, en France, en Allemagne ou en Espagne. Ce désir de paraître s'accroit encore quand la chaine est accompagnée d'une montre, objet d'un prix très élevé. Elle le restera encore au 19ème siècle pour une majorité de la population. Aussi n'est-il pas rare de voir sur les portraits, les hommes exposer ostensiblement leur chaine de montre en or ornée de cachets et de breloques. La montre a donc cette double fonction d'utilité et de prestige.

La chaine est aussi le support des médaillons pendentifs. Ce sont des bijoux intéressants par ce qu'ils montrent et par ce qu'ils cachent. Jusqu'à l'arrivée de la photographie, les portraits en miniature eurent une grande vogue car c'était le moyen de conserver le souvenir d'un être aimé. Au 19ème siècle ces miniatures montraient souvent au revers des cheveux travaillés. Le Musée National de Malmaison consacré à l'Empire, possède plusieurs de ces médaillons. Ils ont appartenu à Napoléon Ier et à l'impératrice Joséphine, et sont ornés au revers d'une petite mèche ou de cheveux travaillés. Plus secrets, certains pendentifs en or, en argent ou en émail pouvaient s'ouvrir et contenir également des cheveux. C'était alors souvent les hommes qui les portaient cachés sous leurs chemises, à même la peau.



Figura. 8. *Collier Esclavage*. Auvergne, 19ème siècle. Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, Marseille.

Evoquons ici le rôle des cheveux dans les bijoux. Ils sont très présents sur les bagues, les bracelets et les médaillons au 18ème siècle et au 19ème siècle, souvenir d'un être aimé, éloigné ou disparu. Si l'on doit parler de sentiment à propos des bijoux, ceux faits avec des cheveux sont les plus révélateurs de la tristesse et de la séparation. Une technique très spécialisée se mit en place au 19ème siècle avec des artisans qui étaient capables de réaliser des sujets décoratifs avec ces produits capillaires. Les bijoux en cheveux devinrent une mode, cependant l'aspect sentimental domine dans les broches et dans les médaillons ornés de photographies dès la fin la fin du 19ème siècle (figure 7).

Discret sur le corsage ou la robe, le collier prend tout son éclat sur le décolleté. Le collier est parmi les bijoux de parure le plus visible et souvent le plus spectaculaire, sur lequel se déploient en des formes variées les perles et les pierres précieuses. Sous l'Empire au début du 19ème siècle, le collier fait partie de la parure, cet ensemble de bijoux dont les écrins encore conservés montrent la magnificence. Plus modeste mais plus riche de sens, le collier *esclavage* qui est un cadeau de mariage dans plusieurs régions de France, a une forme caractéristique (figure 8). Il est constitué de trois médaillons reliés par plusieurs chaines. Le nom même de ce collier indique le sort qui attend la jeune femme, qui quitte son père pour être sous l'autorité de son mari: "Adieu plaisirs! Adieu beau temps! Je suis dans l'esclavage", dit le refrain d'une chanson de mariage du Poitou.

Portées au doigt, les bagues ont plus encore que le médaillon une valeur sentimentale car si elles ont été utilisées à des périodes anciennes comme cachets, puis comme signe d'autorité temporelle et spirituelle, elles ont le plus souvent signifié l'amour partagé: bague foi ou *fede*, bagues d'engagement, de fiançailles, de mariage, etc. Bagues très riches ornées de pierres précieuses ou simple anneaux en argent ou en métal comme les bagues bretonnes ou encore certaines bague rébus du Poitou, où l'on voit un cœur et un L ce qui signifie "mon cœur est à elle". Pendant la guerre de 1914 s'affrontèrent dans les tranchées les soldats français et allemands, eloignés de leur famille et forcés à longs moments de loisir de part et d'autre du front, ils



Figura. 9. *Anneaux d'oreilles d'or de compagnons boulangers.* 19ème siècle. Musée Vendéen, Fontenay le Comte.

confectionnèrent de petites bagues avec l'aluminium des obus qu'ils gravaient. Les soldats les envoyaient à leurs femmes ou à leurs amies dont ils restèrent séparées plusieurs années. On les appelle des bagues de *poilus* et elles furent faites du côté français comme du côté allemand.

Parmi les bijoux qui ornent le corps il y a lieu de citer les boucles d'oreilles que l'on peut considérer comme le premier *piercing*, puisque l'anneau ou la boucle perce le lobe de l'oreille. Il existe toute une littérature sur les boucles et anneaux d'oreilles qui furent portées indifféremment par les femmes et par les hommes à certains moments de l'histoire. On se souvient que chez les assyriens l'anneau à l'oreille était une marque d'autorité comme les bracelets. Cependant le port de la boucle d'oreille chez l'homme a été sujet à bien des interprétations et à des controverses, entre virilité ou féminisation. Retenons une fonction: celle de marqueur d'identité en particulier chez les artisans et les «compagnons», cette société d'origine forte ancienne et très structurée où l'anneau d'oreille signifiait le lien d'union entre tous. A certaines occasions cet anneau s'ornait de pendentifs qui étaient les instruments en miniatures de leur métier (figure 9). Malgré tout, les boucles d'oreilles restent depuis des siècles des ornements féminins, qui souvent composent avec le collier et les bracelets des parures.

Le dernier ornement à être évoqué ici sera la croix. C'est le bijou le plus symbolique de la foi depuis le début du Christianisme. D'abord brodée sur le tissu, la croix devint pendante. Elle présente dans la religion catholique une typologie multiple. La fonction religieuse de la croix n'est pas la seule; s'y ajoute une valeur sentimentale et ostentatoire qui est remarquable dans différentes régions de France au 19ème siècle. A l'exemple de la croix *Jeannette*, petite croix paysanne très simple en argent, qui s'offrait à la saint Jean, jour des *louées*, quand s'effectuaient de nouveaux engagements pour les servantes de ferme, et qui les femmes de la bourgeoisie et de la haute société l'adoptèrent au 18ème siècle. Cette croix attachée à un ruban ornait leur décolleté tandis que les femmes de province, plus pudiques, la portaient que sur leurs robes fermées. En Normandie, comme dans le pays d'Arles, régions très prospères, les croix variées pouvaient être grandes et voyantes, la vanité l'emportant sur la foi (figure 10). Il faut aussi préciser que la croix en argent ou en or, achetée pour le mariage et qui était souvent surmontée d'un cœur, pouvait être vendue ou fondue en cas de nécessité. Si répandue il y a une centaine



Figura. 10. *Croix «Maintenon».* 18ème siècle. Musée du Costume et du Bijou, Grasse.

d'années, la croix en France ne se porte plus et ne s'offre plus, tout au moins dans son sens religieux, tout comme les médailles. Pourtant, à l'inverse des catholiques, certains protestants portent encore une discrète petite croix d'or ornée du Saint-Esprit.

La conclusion de cette présentation sera de dire qu'aujourd'hui les bijoux de vêture, ceux décorant et servant le costume, ont à peu près complètement disparu, victimes des changements de mode et des inventions techniques, alors que les bijoux de parure, ceux ornant le corps ont subsisté même s'ils ont changé de sens. Les croix de différentes religions se mélangent, les chaines se portent multiples comme les bagues. L'accumulation a remplacé le bijou unique. Les bijoux bon marché se perdent et se remplacent même si des campagnes publicitaires tentent de valoriser les beaux bijoux en or, la bague en diamant "pour la vie". Seule la montre de marque garde sa fonction de prestige et la bague-alliance sa valeur sentimentale. L'évolution qui a fait glisser le bijou vers le décor textile avec le couturier Balenciaga en 1950, puis avec Christian Lacroix, se manifeste aujourd'hui d'une toute autre manière. Le tatouage qui inscrit sur la peau des décors de plus en plus nombreux aurait-il pris la place du bijou? C'est une question sur laquelle on peut s'interroger.

Bibliographie

Arbeteta Mira, l. (2003): *El arte de la joyería en la colección Lázaro Galdiano*, Madrid: Caja Segovia.

Delpierre, M. (1983): *Indispensables accessoires*. Catalogue d'exposition, Palais Galliéra, 8 décembre 1983-23 avril 1984, París: Musée de la Mode et du Costume.

Joannis, C. (1991): *Bijoux des régions de France,* París: Flammarion.

– (2011): *Le petit roman du bijou,* París: Editions du Rocher.

Joannis, C., et Julien, E. (1997): *Entre Bagouzes et chevalière. Les bijoux masculins d'aujourd'hui*. París: Rapport pour la mission du patrimoine ethnologique.

Poulenc, M., et Margerie, A. M. (1998): *Les bijoux traditionnels français*. París: Réunion des Musées Nationaux.

Posseme, E. (1992): *Epingles de cravate, bijoux (Collection du comte Nissim de Camondo),* París: Musée des Arts Décoratifs.

Perry, J. (2013): *Traditional Jewellry in Nineteenth-Century Europe,* London: V&A Publishing.

Philips, C. (2000): *Jewels & Jewellers,* London: V&A Publishing.


GOBIERNO
DE ESPAÑA
MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE